



# EXPERIMENTELLE LITURGIEN

PERFORMANCE IN KUNST UND RITUAL

**HERAUSGEBERIN**  
Debora Harder

**DOKUMENTATION DES Q-TUTORIUMS IM WISE 2013/2014**

# EXPERIMENTELLE LITURGIEN - PERFORMANCE IN KUNST UND RITUAL.

*Dokumentation des Q-Tutoriums im WiSe 2013/2014*

Herausgeber der Reihe: bologna.lab, Humboldt-Universität zu Berlin  
Berlin, 2014  
Humboldt-Universität zu Berlin  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin, Germany

## REDAKTION

Uta Kargel  
Debora Harder  
Laura Schilow

## BILDNACHWEISE

Nezaket Ekici: S. 9/10  
Ulrike Flämig: S. 3, 30, 32  
Teilnehmende: S. 31  
Debora Harder: Titelbild, S. 12, 14, 15, 20, 22, 24, 25, 28, 33, 38  
Illustrationen (Debora Harder): S. 7, 17, 18  
Andrés Nieto Porras: S. 48 /50

## LAYOUT

Debora Harder

Diese Publikation ist elektronisch auch auf dem edoc-Server der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlicht: <http://edoc.hu-berlin.de>

Dieses Buch ist unter einer Creative-Commons-Lizenz lizenziert. Sie dürfen für nichtkommerzielle Zwecke das Werk und Teile davon vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen, wenn Sie auf die Urheber (Autoren, Herausgeber) und den Verlag verweisen. Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.

Jede kommerzielle Verwertung ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in Systeme(n) der elektronischen Datenverarbeitung.

## TEXTBEITRÄGE

**Beate Absalon** (B.A. Kulturwissenschaft/Erziehungswissenschaften)  
**Ellen van Benschoten** (M.A. Religion und Kultur)  
**Hannes Eisenhardt** (B.A. Englisch/Lehramt ev. Theologie)  
**Max Grosse Majench** (B.A. Philosophie/Kulturwissenschaft)  
**Antonia Haase** (M.A. Religion und Kultur)  
**Debora Harder** (M.A. Religion und Kultur)  
**Uta Kargel** (M.A. Kulturwissenschaft)  
**Andrea Kurmann** (M.A. Religion und Kultur)  
**Helena Muchin** (M.A. Kulturen Mittel- und Osteuropas)  
**Katherina Perlongo** (M.A. Kunst- und Bildgeschichte)  
**Dominika Szyszko** (M.A. Kunst im globalen Kontext)  
**Julia Winterboer** (M.A. Religion und Kultur)  
**Eva-Maria Wutke** (M.A. Religion und Kultur)

# INHALT

Prof. Dr. Wilhelm Gräb

Vorwort 4

Debora Harder

Experimentelle Liturgien - forschendes Lernen 5

Andrea Kurmann

*Workshop mit Nezaket Ekici*

Konzentrationsübung mit den Sinnen 7

## CHARAKTERISTIKA DES PERFORMATIVEN

Katherina Perlongo

Interaktionsrituale 13

Ellen van Benschoten

Raum und Wahrnehmung 16

Eva-Maria Wutke

Aspekt der Räumlichkeit 17

Beate Absalon

Räumlichkeit 19

Julia Winterboer

Körperlichkeit 21

Hannes Eisenhardt

Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit 23

Uta Kargel

Erfahrung der Leiblichen Ko-Präsenz 27

Dominika Szyszko

Leibliche Ko-Präsenz 29

## EXPERIMENTELLE LITURGIEN

*Workshop mit Ulrike Flämig*

Kollektive Spielräume im öffentlichen Raum & in der Kirche 31

Max Grosse Majench

Publikum und Performer - Gegenüberstellung der Workshops 35

Helena Muchin

Orthodoxer Gottesdienst und Performativität 37

Antonia Haase

Räumlichkeit und Liminalität 39

Eva-Maria Wutke

Die Frage nach Authentizität - von der Liturgie und Schauspieltheorie Stanislawskis 40

Julia Winterboer

Rituelle Bedeutungen der Performance *the artist is present* 45





Experiment und Liturgie – das lässt an geradezu gegensätzliche kulturelle Welten denken. Sind sie der Versuch, die Erprobung, der offene Ausgang eines Interaktionsgeschehens mit dem starren Ablauf eines Gottesdienstes zu verbinden? Die Frage so zu stellen, heißt, sie zu verneinen.

Inzwischen ist jedoch Bewegung in religiöse Liturgien gekommen. Gesteigert richtet sich die Aufmerksamkeit auf ihren performativen Charakter. Nicht mehr an der theologischen Dogmatik orientiert sich ihre Gestaltung, sondern ihre Intention ist es, die Teilnehmenden in religiöse Erfahrungen zu führen. Dann berühren sich Liturgien, die im religiösen Raum aufgeführt werden, auch mit theatralen Inszenierungen. Entsprechend zielen sie darauf, nicht vertraute Selbst- und Weltverhältnisse zu bestätigen, sondern die Teilnehmenden zur kritischen Reflexion zu provozieren. So schafft ein Gottesdienst eine Unterbrechung im alltäglichen Lebensgefüge. Wer an ihm teilgenommen hat, kehrt anders in die Welt zurück.

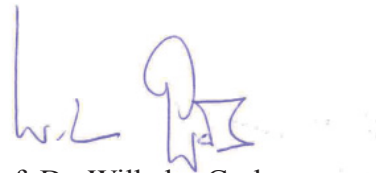
Liturgien, die als performatives Geschehen inszeniert werden, brauchen das Experiment in dem Sinn, in dem die Kunst experimentell arbeitet. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Experiment ist das künstlerische nicht unbedingt reproduzierbar, teilweise verweigert es diese Forderung sogar absichtlich. Es soll dazu dienen, neue Möglichkeiten des Ausdrucks, des Mediums zu finden, Dinge auf eine Weise zu sehen oder zu tun, wie sie zuvor nicht gesehen oder getan wurden. Diese Kreativität ermöglicht, neue Formen, Kombinationen, Perspektiven zu entwickeln.

Das geschieht mit experimentellen Liturgien im religiösen Raum. Sie motivieren die Teilnehmenden dazu, einen anderen Blick auf die Welt und das eigene Leben zu werfen, probenhalber, vielleicht aber auch tiefgreifender – je nach dem, wie weit es einem ästhetischen Experiment gelingt, Menschen in eine sie innerlich ergreifende Erfahrung, eine religiöse Erfahrung, zu führen.

Die hier vorliegende Dokumentation, des von Debora Harder initiierten und geleiteten Q-Tutoriums, gibt einen faszinierenden Einblick in die Prozesse der konzeptionellen Entwürfe experimenteller Liturgien sowie die, je eigene Subjektivität involvierende und fordernde Durchführung. Die theoretischen Rekonstruktionen zum Verhältnis von Ritual und Liturgie, Ästhetik und Performanz, Wiederholung und Inszenierung haben in dieses E-Book ebenso

Eingang gefunden, wie die reflexive Selbstthematisierung der Teilnehmer und Teilnehmerinnen, von deren Engagement der Erfolg dieses Q-Tutoriums abhängt.

Ich möchte mich bei Frau Harder und allen Teilnehmern und Teilnehmerinnen ganz herzlich dafür bedanken, dass sie dieses gelungene Experiment einer solchen, auf studentischer Initiative aufbauenden Lehrveranstaltung unternommen haben. Möglicherweise regt es auch andere dazu an, in diesem Modus ebenso selbsttätigen wie innovativen Lehrens und Lernens weiterzugehen.



Prof. Dr. Wilhelm Gräb

Inhaber des Lehrstuhls für Praktische Theologie und Direktor des Instituts für Religionssoziologie und Gemeindeaufbau an der Humboldt-Universität zu Berlin

### **Performance in Kunst und Ritual**

„Man kann die Gesellschaft mit einem Haus vergleichen, das in Zimmer und Flure unterteilt ist. Je mehr die Gesellschaft unserer Zivilisationsform der unseren ähnelt, umso dünner sind die Trennwände zwischen den Zimmern und um so weiter stehen die Türen der Kommunikation offen“ (van Gennep 1999: 34).

Damit der sichere Übergang von einem Raum in den anderen gelingt, braucht der Mensch Riten, die diesen Übergang gewährleisten. Traditionelle *rites de passage* (Übergangsriten) spielen bei Geburt und Tod, Pubertät und Heirat, eine Rolle. Die Metapher des Hauses mit seinen Zimmern und Fluren, die der Mensch im Lauf des Lebens verlässt und betritt, spielte für Victor Turners Schwellentheorien eine tragende Rolle, nämlich um den besonderen Zustand des Übergangs von einem ‚Raum‘ in den nächsten, den ‚Schwellenzustand‘, zu beschreiben: Ein Zustand des *betwixt and between* – ein labiles Moment zwischen den Konventionen, dem Gesetz oder sonstigen sozialen Kategorien (Turner 1969).

Rituale sind also grundlegend für unsere menschliche Existenz und das Miteinander, für die Bewältigung des Alltags und die Hilfe, die symbolische Ordnung wiederherzustellen, angesichts der Krisen, die wir bewältigen müssen, – seien es öffentliche oder private. Die Wirkung des Rituals entfaltet sich im Vollzug der Handlung, im Aussprechen bestimmter Worte, in der Gestik und Mimik des Priesters und der Gemeinde. Es konstituiert eine andere, eine neue Wirklichkeit.

Rituale wurden durch die zunehmende Erforschung kultureller Phänomene wie Sportveranstaltungen, Festivals, politischer Inszenierungen – medialen Massenveranstaltungen, als ritualisierte Handlungen, beschrieben, die den Zuschauer in einen Zustand der Schwellenerfahrung versetzen können und das Potential entfalten, Veränderungen zu bewirken. Wie nachhaltig und intensiv diese Veränderungen sind oder ob gar die Unterhaltsamkeit solcher Events die Wirksamkeit unterbindet, ist vielfältig diskutiert worden (Schechner 1990: 49f.). Die Institution Kirche, mit ihren etablierten Riten, hat zunehmend an Bedeutung verloren, da sich in den 60er Jahren mit dem Aufkommen der New Age Bewegung, Hippie Kommunen und anderen spirituellen Angeboten, andere Räume eröffnet haben, die Gemeinschaftserfahrungen, ganzheitliche und lebensnahe Riten ermöglichten.

Auf der Suche nach neuen Formen oder besser gesagt, eben jenen ‚Schwellenzuständen‘, experimentierten auch Theatergruppen, Performancekünstler und Musiker mit den Grenzen, die zwischen Akteuren und Publikum, Politik und Kunst, bestanden. Marina Abramovic beispielsweise, fügte sich in *Lips of Thomas* selbst Verletzungen zu – der Zuschauer wurde in seiner ästhetischen Haltung plötzlich herausgefordert, ethisch zu agieren und die Künstlerin zu ‚retten‘. Die Performance Group von Richard Schechner trat in Räumen auf, die weder Bühne noch Zuschaueränge hatte und die Beteiligung der Zuschauer geradezu herausforderte, um sie in ein Gemeinschaftsritual zu integrieren (Schechner 1990: 129-143).

„Die Theateraufführung muß in ein ‚magisches Ritual‘ verwandelt werden,“ so Erika Fischer-Lichtes Beschreibung des Theaterkonzepts von Artaud, „das am Zuschauer einen Exorzismus, einen *rite de passage* vollzieht. Es soll den an der Zivilisation schwer erkrankten okzidentalen Menschen heilen, indem es im Zuschauer ‚das Leben‘ und den ‚Menschen‘ wiederherstellt (Fischer-Lichte 2004: 339). Die Entgrenzung der Kunst, die performative Wende, markiert einen Prozess, der als „Ästhetisierung“ (Fischer-Lichte 2004: 341f.) oder „Theatralisierung“ (Willems 2009) der Gesellschaft beschrieben wurde. Die Experimente auf den (umfunktionierten) Bühnen inspirierten die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Theaterwissenschaft und Ethnologie, Soziologie und Linguistik. Die Theologie war bisher wenig involviert in den Diskurs über experimentelles Theater, Performance- und Aktionskunst. Eher im Gegenteil; Hermann Nitschs Auseinandersetzung mit dem Symbol des Opferlammes durch das buchstäbliche Einverleiben von Blut und Fleisch in den *Lammzerreissungen* in den 60er Jahren oder die Aufführungen des Theaterregisseurs Romeo Castellucci *Über das Konzept des Angesichts von Gottes Sohn* (2011), wurden unter heftigen Protesten der katholischen Kirche bzw. unter dem Vorwurf der Blasphemie boykottiert. Performances in Kunst und Theater haben vermehrt experimentellen Charakter: Schmerzgrenzen werden überschritten, der Zuschauer wird geradezu aufgefordert, zu interagieren. Denkt man an das Ritual im Kirchenraum, scheint wenig Spielraum für Improvisation oder spontane Interaktion gegeben. „Liturgie“ beruht auf Tradition, repetitiver und festgeschriebener Handlung.

Jedoch gibt es Ansätze, Gottesdienst als Kunstwerk oder als performatives Ereignis zu begreifen – diese finden sich nicht nur in jüngsten Publikationen (Plüss 2007). So sieht etwa Romano Guardini 1918 den Zusammenhang von Spiel und Liturgie: „Vor Gott ein Spiel zu treiben, ein Werk der Kunst – nicht zu schaffen, sondern zu sein, das ist das innerste Wesen der Liturgie. Daher auch die erha-

bene Mischung aus tiefem Ernst und göttlicher Heiterkeit in ihr“ (Guardini 1997: 65).

Meine Forschungsfragen zu Beginn des Q-Tutoriums stellten sich wie folgt: Was ist der Zweck der Liturgie? Wo überschneiden sich Kunst und Ritual?

Was kann die Kirche von Performancekunst und experimentellem Theater lernen? Wie können neue Formen zu einem konstruktiven Diskurs über fremd gewordene Symbole und Riten führen?

### ***Forschendes Lernen und rituelle Didaktik***

Wie sieht es nun mit einer rituellen Didaktik aus? Wie erforschen Studierende die Phänomene des Performativen und Ritualen im universitären Kontext?

Forschendes Lernen ist gemeinschaftliches Lernen, in einem Lernlabor, wo Wissen nicht als ‚gesichert‘ gilt, sondern hinterfragt werden kann. Ein Lernen, „das sich im Gegensatz befindet zu rein rezeptivem Lernen, bei dem dargebotene Inhalte aufgenommen, gespeichert und bei Anforderung wiedergegeben werden können. Lernen soll vielmehr aktiv, selbstbestimmt, experimentell, einfallreich, produktiv sein, Fragen und Probleme selbst finden und Antworten suchen lassen“ (Bönsch 2000: 235).

Das Prinzip, die Phänomene des Rituals und Performance, durch das eigene rituelle Handeln, durch eigene Performances, zu erforschen, schien mir logisch. Erstens werden Phänomene wie Schwellenzustände, Communitas oder die Feedbackschleife erst durch die performativen Erfahrungen hervorgebracht. Zweitens werden Hierarchien und Machtgefälle innerhalb der Gruppe dekonstruiert und andere - nicht nur die auditiv/kognitiven Lerntypen – gefördert (Praxisbeispiele bei Bell 2007). Forschendes Lernen ist der Anspruch, dass „Wissenschaft als sozialer Prozess erfahrbar werden“ soll (Huber 2004: 32). Die Ergebnisse werden in „die Forschungsgemeinschaft zurückgegeben und in ihr diskutiert“ (Reiber 2007: 10), sodass die Studierenden „den großen Zusammenhang“ begreifen (Huber 2004: 33). Es beinhaltet also die „kognitive, emotionale und soziale Seite des Lernens“ (Reiber 2007: 10) und setzt die intrinsische Motivation frei, neue Erkenntnis zu erlangen, Fragestellungen zu entwickeln und weiterzuforschen.

Die Dokumentation des Q-Tutoriums „Experimentelle Liturgien – Performance in Kunst und Ritual“ stellt den Versuch dar, den Prozess der Teilnehmenden als Lerngemeinschaft, die sich intensiv mit Ritual und Performance auseinandergesetzt hat, darzustellen. Der erste Teil „Charakteristika des Performativen“ spiegelt die ersten praktischen Erfahrungen des Workshops mit Nezaket Ekici

wider, die die Studierenden intensiven Selbst- und Gruppenerfahrungen aussetzte und die Gruppe gewissermaßen in einen „Initiationsritus“ führte. Die Wahrnehmungen der performativen Qualitäten sind in den Erfahrungsberichten der Teilnehmenden in aller Vielfältigkeit enthalten und haben unterschiedliche Lernprozesse in Gang gesetzt.

Der folgende Teil „Experimentelle Liturgien“ beinhaltet die Auseinandersetzung mit weiteren performativen Akten an ungewöhnlichen Orten. „Kollektive Spielräume im öffentlichen Stadtraum & in der Kirche“ lautet der Titel der beiden Workshops, in denen die Teilnehmenden mit Ulrike Flämig in einem Parkhaus und in der Golgatha-Kirche weitere Erfahrungen über die Zeichenhaftigkeit des Körpers und das Spiel mit biblischen Texten sammelten. Die Essays der Studierenden zeigen die individuelle Vertiefung mit den Themen Liturgie und (Schau)Spiel, die Beziehung zwischen Performer und Publikum und die Frage nach Grenzüberschreitungen, die eine transzendente Erfahrung ermöglicht oder verhindert.

### **Literatur**

- Bell, Catherine** (2007): Teaching ritual, Oxford [u.a.], Oxford Univ.
- Bönsch, Manfred** (2000): Variable Lernwege, Ein Lehrbuch der Unterrichtsmethoden, Paderborn [u.a.], 3. Auflage, Uni-Taschenbücher/utb für Wissenschaft.
- Fischer-Lichte, Erika** (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Guardini, Romano** (1997): Vom Geist der Liturgie, 20. Auflage, Mainz [u.a.], Matthias-Grünwald Verl.
- van Gennep, Arnold** (1999): Übergangsriten (Les rites de passage), Studienausgabe, Frankfurt/Main; New York, Campus.
- Huber, Ludwig** (2004): Forschendes Lernen: 10 Thesen zum Verhältnis von Forschung und Lehre aus der Perspektive des Studiums. In: Die Hochschule 2/2004.
- Plüss, David** (2007): Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes, Zürich, Theol. Verl.
- Reiber, Karin (Hrsg.)** (2007): Tübinger Beiträge zur Hochschuldidaktik, Band 1: Forschendes Lernen als Hochschuldidaktisches Prinzip, Grundlegung und Beispiele, <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2007/2924/>.
- Schechner, Richard** (1990): Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, Hamburg, Rowohlt.
- Turner, Victor W.** (1969): The Ritual Process. Struture and Anti-Structure, New York, Aldine Publishing Company.
- Willems, Herbert** (Hrsg.) (2009): Theatralisierung der Gesellschaft, Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften.



# NEZAKET EKICI

PERFORMANCEKÜNSTLERIN

Nezaket Ekici studierte Kunstpädagogik und Bildhauerei an der Akademie für Bildende Künste in München, von 2000 - 2004 studierte sie Performancekunst an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig und war Meisterschülerin von Marina Abramovic. In ca. 150 Performances und Installationen, in über 100 Städten und 30 Ländern, zeigte sie seit 2000 ihre Kunst. Sie setzt sich mit ihrer deutsch-türkischen Herkunft, den Fragen nach Religion und Ritual auseinander.

## WAHRNEHMUNG DES ANDEREN 1. WIR STELLEN UNS VOR

Jede/r sucht einen Ort im Raum und eine extreme, körperlich, sehr anstrengende Haltung im Raum und erzählt von sich und fügt eine Anekdote aus seiner Kindheit hinzu. Dann halten wir noch einen Moment die Position.





# KONZENTRATIONSÜBUNGEN MIT DEN SINNEN [07.11.13]

BESCHREIBUNG VON ANDREA KURMANN

## 2. EIGENER KÖRPER - GRUPPENKÖRPER

### A) Gehen in Slow Motion auf einer Linie

Wir gehen in Slow Motion auf einer unsichtbaren Linie.

Wir beziehen dabei den ganzen Körper ein.

Wir gehen gemeinsam auf einer Linie.

### B) Rennen im Kreis, Tempo, Schweiß

Wir laufen im Kreis, dann rennen wir immer schneller, wir rennen durcheinander, wir laufen noch schneller, wir rennen sehr, sehr lange, so schnell wir können, dichtgedrängt im Raum, wenn wir ineinander stoßen oder ausweichen, stoßen wir Schreie aus.

Die Erschöpfung nimmt zu.

### C) Stopp, Freeze – Slow Motion, Verdichten der Körper

Wir stoppen. Wir gehen in Zeitlupe erst im Kreis, einem Punkt folgend, dann gehen wir diagonal auf einen Punkt zu, alle gemeinsam. Wir pressen uns an diesem Punkt gegeneinander. So sehr wir können, bilden wir an diesem Punkt einen Klumpen. Wir lösen die Hemmungen und die Gerüche der anderen auf, um mehr verschmelzen zu können.

### D) Richtungswechsel - Gruppenstrahl

Die äußeren im Körper-Knäuel lösen sich, drehen sich um und gehen nun weiter in Slow Motion, diagonal auf die Tür zu. Jeder in seinem Tempo.

**WIR GEHEN IN ZEITLUPE AUS DEM RAUM.  
EINE GROSSE KONZENTRATION AUF DEN EIGENEN KÖRPER  
ENTSTEHT.**

### E) Selbstorientierung – Vereinzelung und Community

Sobald wir den Raum durch die Tür verlassen, sind wir ohne Nezaket, ohne Führung, was geschieht?

Der 1. Körper setzt sich mitten im Flur neben die dort stehenden Tische und beendet die Übung.

Der 2. Körper geht Richtung Fahrstuhl, ins Flurinnere.

Der 3. Körper geht Richtung Fenster mit Sicht auf die Spree.

Die folgenden Körper schließen sich dem 3. an und gehen in Slow Motion zu den Fenstern, von denen aus, man das Wasser sieht, die ehrenwerten Gebäude und die S-Bahn, die alle paar Minuten vorbei zieht. Während die Körper sich im Flur bewegen, gehen hin und wieder die Flurlichter aus.

Jedoch nimmt der Bewegungsmelder immer wieder Bewegungen wahr und schaltet das Licht wieder ein. Nach einer gewissen Zeit geht das Licht wieder aus.

Alle Körper kommen zu den Fenstern. Am Fenster zu stehen, als Community, ohne dies vorher jemals geahnt zu haben, schafft eine gewisse, überraschende, ernste Solidarität. Alle Körper wirken überrascht von der Schönheit, die die Dunkelheit schafft. Im Raum halten wir die Verbindung zueinander und außerhalb des Raumes entfaltet sich die Magie von Licht und Schatten, der wir alle gemeinsam zuschauen.

Noch nie haben wir der S-Bahn gemeinsam draußen zugeguckt. Noch nie die Museumsinsel gemeinsam in der Dunkelheit von den gleichen Fenstern aus betrachtet.

Höchstwahrscheinlich werden wir dies auch nie wieder gemeinsam tun. Wir haben uns selbst orientiert und offensichtlich zu dieser Entscheidung gefunden.





### **3. Obst – Gemüse essen**

Wir helfen einander, uns die Augen zu verbinden, mit kleinen Watte Pads für die Augen und Frischhaltefolie. Wir kleben uns gegenseitig in die Dunkelheit.

Jede/r bekommt einen Platz im Raum.

Jede/r bekommt ein Stück Gemüse oder ein Stück Obst.

Wir essen alle Obst und Gemüse in Slow Motion. Wir untersuchen es, wir schmecken, riechen, tasten, schlürfen, tropfen, schmatzen, genießen es.







Aufgabe der Studierenden war es, einen Erfahrungsbericht über den Workshop mit Nezaket Ekici zu schreiben. Es sollte ein Aspekt des Performativen oder des Rituals anhand eigener und folgender Literatur untersucht und beschrieben werden:

**Fischer-Lichte, Erika (2012):** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.

**Bellinger, Andrea (Hrsg.) (1998):** Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Opladen (u.a.), Westdt. Verlag.

Dieser Erfahrungsbericht stützt sich auf persönliche Erfahrungen, die ich während des Performance Workshops der Künstlerin Nezaket Ekici gesammelt habe. Er ist auch ein Versuch, die Dynamiken des Workshops zu reflektieren und mit den Inhalten des Textes „Interaktionsrituale“ von Ervin Goffmann in Verbindung zu bringen (Goffmann 1998: 323-338).

Goffmann beschreibt in seinem Text zwei unterschiedliche Regeln, die unsere Gesellschaft charakterisieren; dabei unterscheidet er inhaltliche von zeremoniellen Regeln. Während inhaltliche Regeln als Ausdruck von Moral, Recht und Ethik gelten, geht es bei den von ihm ausführlicher beschriebenen zeremoniellen Regeln um Botschaften und Symbole, die durch Worte, Gesten, Raum, Aufgaben und Kommunikationsstrukturen übermittelt werden. Es geht dabei um die Art und Weise einer Handlung oder der sprachlichen, sowie körperlichen Kommunikation. Solche Situationen werden mit „zeremonieller Bedeutung“ aufgeladen und gehören somit zur sogenannten „Etikette“ (Goffmann 1998).

Als spannendsten Moment des Workshops empfand ich die zweite Übung, die darin bestand, zuerst sehr schnell und immer schneller werdend und dann sehr langsam bis hin in Zeitlupentempo, kreuz und quer, durch den Raum zu laufen. Diese Übung enthielt die Spannung zwischen dem Einhalten und Brechen gesellschaftlicher Verhaltensregeln und im zweiten Teil dieses Experiments erlangte die Gruppe, bestehend aus rund 15 Teilnehmern, den Höhepunkt an Konzentration. Es entstand eine Art Eigendynamik, die autonomen und keinen definierten oder gar kulturell-gesellschaftlich determinierten Regeln folgte.

Beim schnellen Laufen durch den Raum spürte man sehr bald die körperliche Erschöpfung jedes Einzelnen. Die Gruppe war unkonzentriert und bald sehr müde. Alle Teilnehmer waren noch den gesellschaftlichen Regeln unterworfen. Selten kam es während des schnellen Laufens zum Aufeinanderprallen zweier Personen. Die Bereitschaft, der Wille, der Mut, völlig loszulassen und uns dem Chaos hinzugeben bestand noch nicht. All dies veränderte sich im zweiten Teil der Übung.

Das langsame Schreiten erforderte hohe Konzentration. Irgendwann verfiel ich in einen Zustand meditativer Trance, in der ich mich verstärkt selbst wahrnahm und eins mit meinen Bewegungen wurde. Die Gedanken rutschten von mir weg und irgendwann fühlte ich mich als Teil der Gruppe, eines Ganzen, das sich autonom durch die Räume bewegte und selbsternannten Regeln folgte. Anfangs spürte man noch, wie Hemmungen bestanden, die verschwitzten Körper der anderen zu berühren, mit den anderen in so engem, intimen, körperlichen Kontakt zu treten. Diese „Distanz“ wurde bald überwunden: Wir zwängten uns in die Ecke des Raumes, ohne uns durch den engen Körperkontakt zu den anderen unwohl zu fühlen. Ich nahm in diesem Augenblick eine sehr starke Gruppenenergie wahr, ich fühlte mich keineswegs unwohl, vielmehr gewann dieser Augenblick an Natürlichkeit, die zu Beginn noch völlig gefehlt hatte. Man konnte eine Art von Befreiung von hemmenden Konventionen und Regeln feststellen. Zu Beginn des Workshops hatte sich noch jeder genau überlegt, was er den anderen Teilnehmern wohl erzählen sollte, welche Körperposition er dabei einnehmen sollte, wie dies wohl auf allen anderen wirke und ob das schon den Ansprüchen der Workshopleiterin entspräche. Diesen Punkt hatten wir durch die zweite Übung völlig überwunden. Wir bewegten uns frei von Vorgaben und Regeln; dabei entstand nicht das Chaos, oder ein unregelmäßiges Miteinander, vielmehr funktionierte die Gruppe nach eigenen Regeln und Dynamiken. Ich war sehr überrascht, als ich am Ende erfuhr, dass wir uns eine Stunde lang so durch die Räume bewegt hatten. Versunken, völlig mit mir selbst vereint und als Teil eines Ganzen hatte ich jegliches Zeitgefühl verloren.

Die dritte Übung verlangte eine Kleingruppenarbeit. Ich arbeitete in einer 5er Gruppe und gemeinsam entschlossen wir das Wort „Watte“ zu wählen, um es Buchstabe für Buchstabe mit unseren Körpern darzustellen. Dabei sackte die vorher gesammelte Spannung und Energie meiner Meinung nach zusammen. Die Übung empfand ich zwar als Auflockerung sehr lustig, jedoch kehrten wir als Gruppe wieder in die sogenannten zeremoniellen Regeln zurück, da eine Gruppenarbeit natürlich nach Formen und Verhaltensregeln der Teilnehmer untereinander verlangt. Durch den Aufführungscharakter, der dieser Übung innewohnte, gewannen wieder Aspekte des Bewertens und Urteilens an Wichtigkeit. Ich verstehe bis heute nicht wirklich, wie sich diese Übung zu den anderen Übungen verhält und welche Intention dahinterstand. Dafür überzeugte mich die vierte und letzte Übung wiederum voll-



kommen und reihte sich meiner Meinung nach sehr gut in den vorher erlebten Prozess und dessen Entwicklung ein. Hier ging es im Unterschied zur zweiten Übung vielmehr um eine persönliche, als um eine kollektive Erfahrung. Jedem Teilnehmer wurden die Augen und Ohren verbunden und jeder bekam eine beliebige Frucht in die Hand gedrückt. Wir hatten nun die Aufgabe, diese Frucht zu fühlen, daran zu riechen, uns Zeit zu lassen, darauf eingehen, sie genüsslich essen, essen mit allen Sinnen. Ich habe die Banane, die ich erhalten habe, zwar bewusst berührt, gefühlt, mir ihre Form und Farbe vorgestellt, versucht, diese genüsslich, langsam und bewusst zu essen. Trotzdem war ich dabei viel zu schnell gewesen. Dies bestätigte einerseits die Tatsache, dass ich mir persönlich für solche Erfahrungen viel zu wenig Zeit lasse und andererseits wurde mir bewusst, dass dieses Eingehen in eine zeitlose Konzentration innerhalb einer Gruppe viel einfacher ist. In dieser Übung hingegen war man völlig für sich alleine und plötzlich waren auch wieder alle unnötigen Gedanken da, die es mir nicht erlaubten, mir für diese sinnliche Erfahrung genug Zeit zu lassen und mich völlig fallen zu lassen. Es war allerdings sehr spannend und lehrreich für mich, dann mit unverbundenen Augen den anderen Teilnehmern dabei zuzusehen und zu beobachten, wie vielen es gelang sich dieser Erfahrung völlig und hemmungslos hinzugeben.

Insgesamt fand ich den gesamten Workshop sehr spannend und äußerst lehrreich. Ich wünschte, ich hätte öfters die Möglichkeit, an solchen Erfahrungen teilzuhaben. Auch die Gruppe wurde dadurch gestärkt und erlangte eine gewisse Vertrautheit, die vor diesem Workshop nicht da war.

#### **Literatur:**

**Goffmann, Ervin (1998):** Interaktionsrituale. In: Bellinger, Andréa (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Opladen [u.a.], Westdt. Verlag.





## Raum und Wahrnehmung

Das Klassenzimmer, in dem ich mich jede Woche befinde, hat sich transformiert. Ich hatte nie an sein Potential gedacht, ein komplett anderer Raum zu werden. Es kommt absurd vor, zu sagen, dass das Zimmer primär oder eben nur für „Unterricht“ bestimmt wäre. In meiner alltäglichen, als „normal“ wahrgenommenen Begegnungen mit dem Raum, habe ich nie so richtig darauf geachtet, wie meine Erfahrungen des Raumes oder meines Körpers in dem Raum durch kleine Änderungen der Materialitäten (nämlich Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit) geprägt sind. Es ist meines Erachtens nach der Fall, dass die Struktur eines Universitätsseminars (fast gar) keine Möglichkeit bietet, Fragen über phänomenologische Erfahrungen oder semiotische Beobachtungen zu stellen. Im Unterrichtsraum geht es um das Thema des Seminars, den Text oder Diskussion. Ein Bewusstsein für die unterschwelligen oder unbeachteten Geschehnisse wird im „Normalfall“ ausgeblendet. Auch wenn die Stellungen der Möbelstücke, die Geste der Menschen, oder der Verlauf der Gespräche als „performativ“ zu bezeichnen sind - diese Performativität wird nicht anerkannt.

Ein bewusster Performance Workshop bot die Chance, sich auf das Zusammenspiel der Materialitäten zu fokussieren. Das heißt, dass es keinen singulären „Raum“, keine singuläre Erfahrung oder Darstellung des Körpers, keine, durch Stimmen und Klänge bestimmte, singuläre Beziehung zwischen den Menschen und Gegenständen gab. Zusammen jedoch, ermöglichten die Bewegungen der Anderen, die wechselnde Lichtqualität, der Klang des Atmens, der Geruch der Früchte, meine Angst vor Kontakt und Unvorhersehbarkeit, eine unwiederbringliche und „ganz spezifische Erfahrung des Raumes“. Die Atmosphäre der Räume, um Fischer-Lichte weiter zu zitieren, rückte „dem wahrnehmenden Subjekt [Ich]... wieder auf den Leib“ (Fischer-Lichte 2012: 59). Sich wieder in dem Leib zu finden, bedeutet, empfindlicher und vielleicht eben auch offener für die kommende Erfahrung zu sein.

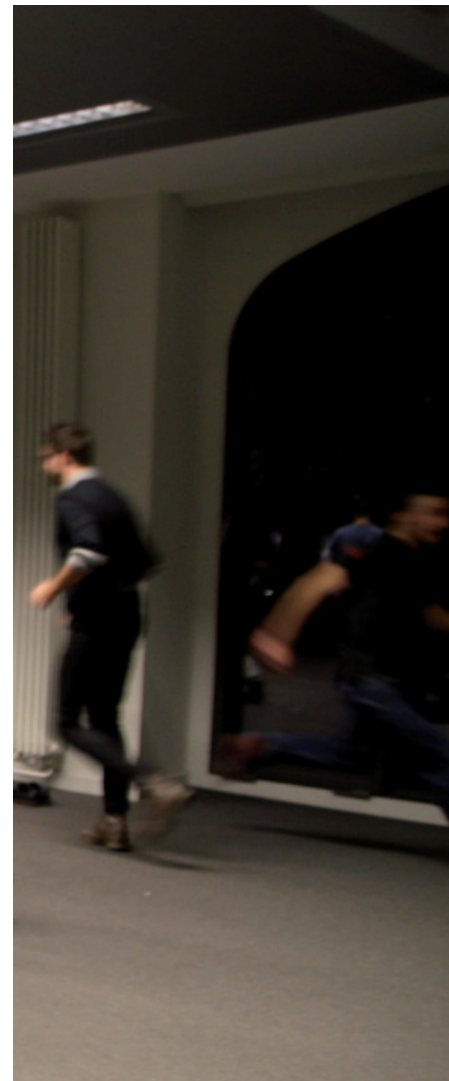
Jede „Aufgabe“ hat die Räumlichkeit geändert: die Vorstellungsrunde, das schnelle und auch langsame Laufen, die Pausen, der Bau von leiblichen Buchstaben, das selbstkonzentrierte Essen einer Frucht. Aber auch innerhalb jeder Aufgabe war ein oszillierender Grad von Intensivität zu spüren. Die stärkste Erfahrung der Wahrnehmung der Räumlichkeit war beim langsamen Laufen und danach in die Ecke gequetscht zu werden. Ein sehr konzentriertes Laufen, in dem man sich auf seinen eigenen Leib rich-

tig konzentrieren muss, verursacht einen quasi Trancezustand. Man staunt darüber, wie der eigenen Körper – seine Präsenz, seine Geräusche und sein Geruch – eine Räumlichkeit prägen kann und durch andere geprägt wird. Diese wechselseitige Prägung ist kein besonderes Merkmal von Performancekunst, sie lässt sich aber in solcher Situation bemerken. In eine Ecke mit anderen Menschen gequetscht zu werden ist keine Alltagserfahrung. Die extreme Nähe ist aber nicht etwas so Außergewöhnliches, da sich die Situation in einer überfüllten U-Bahn, in einem Aufzug, usw., wiederholt. Die Erfahrung in diese bestimmten Ecke gedrückt zu werden, weicht vom „Alltag“ insofern ab, dass wir uns einen solchen Moment erlauben und auch genießen. Im „Normalfall“ lassen wir uns nicht ab- oder bedrängen und die resultierende sinnliche Aufmerksamkeit auf unsere Zusammenhänge mit Anderen und der Welt kann nicht entstehen.

Es ist aber anstrengend immer so konzentriert zu sein. Für ein Paar Stunden war es schön, eine andere Räumlichkeit zu schaffen und mich auf die Erfahrung und erhöhte Wahrnehmungsfähigkeit einzulassen. In der folgenden Woche war das Zimmer wieder das „normale“ Zimmer.

### Literatur:

**Fischer-Lichte, Erika (2012)** : Performativität. Eine Einführung, Bielefeld, transcript.







Eva-Maria Wutke

## Aspekt der Räumlichkeit

Der Workshop mit Nezaket Ekici am Donnerstagabend war eine der körperlichsten Erfahrungen die ich jemals an einer Universität erlebt habe. Gerade die Tatsache, über die Inhalte und Aspekte von Körperlichkeit und Räumlichkeit nicht (nur) zu sprechen und zu diskutieren, sie nicht zu analysieren und objektiv zu erfassen, sondern sie subjektiv zu verkörpern, schien alle akademischen Vorstellungen zu sprengen. Doch selbst außerhalb der universitären Institution wäre die Erfahrung eine besondere gewesen, weil ungewöhnlich - eine Erfahrung, die noch nachwirkte in Kopf und Körper und erst nach und nach verarbeitet werden konnte.

Mit vier verschiedenen Übungen haben wir achtzehn Personen vier Stunden lang damit verbracht, nicht eine konkrete Performance zu erlernen, sondern uns den Grundvoraussetzungen der Performance ganz allgemein zu nähern, d.h. das Bewusstsein zu schärfen, für die Aspekte der Performance und diesem Bewusstsein zusätzlich eine besondere Intensität und Konzentration mitzugeben.

Der Ort, d.h. der Raum in dem die Übungen stattfanden, Raum 117 der Burgstraße 26, wurde soweit es ging leergeräumt, Tische und Stühle an den Rand oder vor die Tür gestapelt. Für unsere Gruppe war der Raum trotzdem nicht besonders groß und Nezaket hätte sich einen noch größeren Raum gewünscht. Ein Ausweg aus der Enge war dann oft der Flur, der über zwei Türen mit dem Raum verbunden ist, und zusätzlich zum Mehr an Platz noch weitere Möglichkeiten bietet; z.B. ein Stück Raum abzugrenzen und unsichtbar zu machen, oder Dinge und Menschen erst in Erscheinung treten zu lassen.

In der ersten Übung hat jeder der Reihe nach eine körperlich schwierige Position eingenommen, die Spannung und den Blick gehalten und sich dabei vorgestellt und eine kurze persönliche Geschichte aus seinem Leben erzählt, um anschließend noch eine Minute weiter in dieser Position zu verharren, bzw. nicht passiv statisch zu ‚harren‘,

sondern diese Position aktiv angespannt und konzentriert zu verkörpern. Die Positionen gestaltete jeder ganz verschieden, aber immer wurde eine Beziehung zum Raum hergestellt. Die Körperlichkeit der Position war immer relational zum sie umgebenden Raum. So wurde auf dem Boden oder an den Wänden Raum eingenommen, an der Peripherie oder in der Mitte des Raumes, aufrecht oder auf dem Kopf, also richtig oder falsch herum zum Raum. „Einnehmen“ ist eigentlich ein treffendes Wort, auch wenn man das Gefühl hatte, dass der Raum sich nicht immer passiv einnehmen ließ. Viel eher schien es, als funktioniere er als gleichwertiges Mitglied, als Gegenüber, als Gegner fast, im Kampf um Aufmerksamkeit. Jemand der seine Position an der Wand einnahm, schien wie vom Raum selbst an den Rand gedrängt. Nicht nur mit dem Körper, gestreckten Armen und Beinen, sondern auch mit dem Blick wurde der Raum durchdrungen und eingenommen. Diese intensive und offen zutage tretende Beziehung zum Raum, das also, was den Raum personifiziert erscheinen lässt, wenn man ihn subjektiv als eigene handelnde Größe wahrnimmt, ist wohl das was Fischer-Lichte „Räumlichkeit“ nennt, die performativ erzeugt wird. Am Ende der Übung nahm jeder seine jeweilige Position ein, und der Raum erfüllte sich mit Menschen, die den Raum erfüllten, mit dem Raum in einen Dialog traten.

Bei der zweiten Übung wurden die Teilnehmer in vier Gruppen geteilt, die jeweils die Aufgabe hatten, ein selbst gewähltes Wort darzustellen, mit Körper und Stimme. Die Raumeinteilung, die für die Präsentation dieser Worte vorgenommen wurde, war eine ganz andere, als die vorhergehende: Im Halbkreis aus Stühlen wurden die Betrachter abgegrenzt vom so entstandenen Bühnenraum; statisch saßen sie auf ihrem Platz, der ihnen im Raum zugeteilt wurde. Der neue Bühnenraum hatte so auch die zwei Türen als Abgrenzung zur Verfügung, so dass die Aufführenden erst nach und nach ‚in Erscheinung‘ treten und das Ende der Aufführung mit ihrem Abgang, oder ‚Verschwinden‘ aus dem sichtbaren Bühnenraum anzeigen konnten. Die Rollen von Aufführenden und Zuschauenden waren hier klar getrennt, wie die räumliche Trennung verdeutlichte. Diese unsichtbare Vereinbarung einer Trennungslinie wurde jeweils während einer Aufführung nicht unterbrochen, sondern erst aufgeweicht, als vorherige Zuschauer die neuen Aufführenden wurden. Der Bühnenraum hatte eine Richtung – den Zuschauern zugewandt –, und eine Mitte – keine Aufführung fand an den Rändern des Bühnenraums statt. Ohne vorherige Absprache war dies ebenso eine unbesprochene, wie selbstverständlich erscheinende, Vereinbarung. Handelt es sich hier um bloße, unreflektierte Konvention und Vorstellung von Bühne und Aufführung? Die dritte Übung bestand darin, den Raum gemeinsam zu

durchschreiten. Zunächst in angenehmer Schrittgeschwindigkeit und der Reihe nach gleichförmig im Kreis. Dann wurde das Tempo langsam erhöht, bis hin zum Rennen; und die Richtungen wurden individuell verschiedener, willkürlicher, den gesamten Raum nutzend. Kleinere Zusammenstöße waren bei dieser Geschwindigkeit und individualisierten Richtung unvermeidbar. Der Raum schien durch die Bewegung zu schrumpfen. So schnell gelangte man von einem Ende des Raumes zum anderen, wurde zum Umdrehen gezwungen, sodass man ständig mit Wänden konfrontiert war. Der Raum schien nur noch aus Wänden zu bestehen; aus Platzmangel, aus Gedrängel und aus Enge.

Plötzlich wurde die Bewegung drastisch verändert. Statt mit größtmöglicher Schnelligkeit, wurde sich nun mit größtmöglicher Langsamkeit durch den Raum bewegt. Die Ausgangssituation dieser Bewegung war wie eine Linie, die die Teilnehmer formten, den Blick gerichtet auf Nezaket, die uns als einzige gegenüberstand und ansah. So wurde der Raum geweitet. Wie das Gefühl von Raum sich verändert, wenn sich die Zeit, mit der er durchschritten wird, verändert, d.h. mit dem Faktor Geschwindigkeit, der ja die Relation von Raum und Zeit darstellt, ist erstaunlich. Bemüht, sich so langsam wie möglich fortzubewegen (nein, noch langsamer!), wird der Raum endlos, weil seine äußeren Wände, so unerreichbar scheinen. Die ursprüngliche Linie der startenden Teilnehmer verändert seine Form auch anders, als bei dem schnellen Teil der Übung zuvor. Genauso unabgesprochen wie beim ersten Teil der Übung, schien die Gesamtbewegung doch weniger individualisiert und willkürlich. Fast organisch bewegten sich die Teilnehmer – einige diagonal – durch den Raum, während andere genug Zeit hatten, ihre Bewegungsrichtung dem sich bewegenden Fixpunkt – Nezaket in diesem Fall – anzupassen.

In einem weiteren Teil sollten die Teilnehmer sich so eng wie möglich in eine Ecke des Raumes drängen (nein, noch enger!). Der Raum für einen außenstehenden Betrachter hätte sicherlich groß und leer und dominierend gewirkt; für den Teilnehmer selbst war jedoch nur der Raummangel erfahrbar. Als würde man durch den Raum selbst an den Rand gedrängt.

In der letzten Übung wurden jedem Teilnehmer die Augen verbunden, und ein Sitzplatz auf dem Boden im Raum zugewiesen. Räumlichkeit mit geschlossenen Augen ist etwas Merkwürdiges, weil er im Vergleich zur Zeit doch etwas sehr visuell Erfahrenes ist. Einerseits ist der Raum für den Nicht-Sehenden groß, endlos, ja grenzenlos. Andererseits ist die Person dadurch auch auf sich selbst zurückgeworfen, auf seine Unmittelbarkeit – und höchstens andere Geräusche (der anderen Teilnehmer) im Raum



können dieses Raumgefühl konkretisieren, zwischen der unpersönlichen Grenzenlosigkeit und der persönlichen Unmittelbarkeit. Jedem vorübergehend blinden Teilnehmer wurde eine süße oder herzhaft fruchtige Frucht in die Hand gegeben und diese Frucht bildete nun das raumlose Gegenüber. Nähe und Distanz zu dieser Frucht hatte wenig mit dem Raum zu tun, sondern mehr mit der Armlänge; also etwas mit dem eigenen Körper, der Raum schafft, nicht mit dem Raum selbst. Nie verließ die Frucht die Berührung und Wahrnehmung des eigenen Körpers, um sich quasi im Raum zu verselbstständigen; sie wurde Teil dieser intensiven Unmittelbarkeit der Situation. Die Frucht tauchte aus dem ‚Nichts‘ auf und verließ nie die körperliche Berührung, um wieder im ‚Nichts‘ zu verschwinden. Abgesehen vielleicht von den wenigen Geräuschen, war die Beziehung zum Raum aufgelöst; Räumlichkeit war entmaterialisiert, war sowohl endlos, als auch ein Auf-sich-selbst-geworfen-Sein.

Die Flüchtigkeit von Räumlichkeit, von der Fischer-Lichte spricht, trat im Performance-Workshop besonders in Erscheinung, v.a. die Rolle des Raumes und seine Elastizität (Fischer-Lichte 2012: 58f.). Durch die Ausführung der Übungen wurde der Raum dehnbar. (Diese Raumwahrnehmung war natürlich nur durch das Ausführen und subjektive Erleben möglich; als objektiver Betrachter der Teilnehmer, hätte der Raum sicher anders gewirkt, hätte sich anders ‚verhalten‘.)

Der Raum war aktiv und dialogisch. Er war bedrohlich und verdrängend, aber konnte sich auch auflösen. Er konnte konventionell gedacht sein, konnte trennen und verbinden. Er wurde mal klein und eng, dann wieder groß und weit, eine Veränderung die ausschließlich durch die Veränderung der eigenen Geschwindigkeit zu Tage trat. Und neben der Geschwindigkeit, war der Faktor Richtung von entscheidender Bedeutung. So konnte der Raum hinterhältig sein, wenn man ihn ihm Rücken hatte, vielversprechend, wenn er vor einem lag.

#### Literatur:

**Fischer-Lichte, Erika (2012)** : Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.

Zunächst ist festzuhalten, dass es sich in den Übungen unseres Workshops mehr um vorbereitende Konzentrationsübungen handelte, die unsere physische Präsenz für eine darauf folgende Performance stärken sollten, ohne jedoch, dass es zur Entwicklung einer solchen Performance gekommen ist. Insofern sind die Vergleiche zu Aspekten der Aufführungen (die ja noch nicht stattgefunden hat) nach Erika Fischer-Lichte nur bedingt anzuwenden.

Eine dieser Aufwärm- und Konzentrationsübungen enthielt einen drastischen Wechsel: Zuerst sollten wir – insgesamt 19 Personen – in einem kleinen Raum gemächlich joggen und dann immer schneller werden, bis wir in der höchsten Geschwindigkeit die wir erreichen konnten durcheinander durch den Raum laufen sollten. Unvermeidbar kam es zu kleinen „Crashes“, also Körpern, die gegeneinander laufen oder sich anrempeln. Sobald dies geschah, versuchten wir dem anderen mit einem zischenden Ausruf auszuweichen. Erstaunlich war, dass sich anhand der hohen Konzentration aller TeilnehmerInnen keine schweren/schmerzhaften Unfälle ergaben. Auch wenn Nezaket uns für diese Übung das Bild mitgab, dass wir uns die Situation draußen in der Stadt vorstellen sollten, in der jeder von einem Ort zu einem anderen hetzt und sich Passanten permanent kreuzen, brach nicht die städtisch-typische stressige Hektik aus, sondern eine Atmosphäre erhöhter Aufmerksamkeit.

Auch in Erika Fischer-Lichtes Text über die Räumlichkeit einer performativen Aufführung wird die Bedeutung der Atmosphäre behandelt (Fischer-Lichte 2012: 58-60). Mit dem Raum ist demnach nicht nur der statische, materielle Raum aus Wänden und Boden gemeint. Eine Räumlichkeit wird erst durch ein Zusammenspiel von Objekten, Menschen und ihren Bewegungen, Licht etc. erzeugt. Jeder Raum strahlt eine spezifische Atmosphäre aus, die ebenfalls fluide ist, sich verändern kann. Fischer-Lichte zitiert dabei Gernot Böhme, der die Entstehung einer Atmosphäre mit einer Ekstase der Dinge, Menschen und Umgebungskonstellationen erläutert. Ekstase (griechisch *ἔκστασις* *ékstasis* „das Außersichgeraten, die Verzückung, das Aus-Maß“ von *ἐξ-ίστασθαι* *ex-histasthai* „aus sich heraustreten, außer sich sein“) bezeichnet einen psychischen Ausnahmezustand, in welchem das Bewusstsein als erweitert, ausgedehnt wahrgenommen wird, als würde es über sich hinaustreten.

Dies beschränkt sich nicht nur auf Menschen, Böhme spricht auch von der „Ekstase der Dinge“, d.h. auch Objekte können aus sich heraustreten, mit der Folge, dass sie besonders präsent wahrgenommen werden, „sich der Aufmerksamkeit geradezu aufdrängen“ (Fischer-Lichte 2012: 59).

Für mich ist dieser Begriff der Ekstase als Beschreibung meiner Erfahrung dieser Übung sehr produktiv, besonders für den zweiten Teil. Nach einigen Minuten Sprintens auf minimalem Raum, sollten wir nach einem „Stopp“-Ausruf Nezakets, unsere Bewegungen nur noch ganz langsam im „Slow Motion-Modus“ ausführen und dabei Augenkontakt mit Nezaket halten. Diese Erfahrung resultierte für mich aus der simpelsten und doch intensivsten Übung des Workshops, sie baute ebenfalls die stärkste Atmosphäre und Ekstase auf. Herausgetreten aus meiner alltäglichen Weltwahrnehmung dehnten sich Farben, Gerüche, Laute und Formen aus und traten in ihrem einfachen Sein in meine Wahrnehmung ein – so wie auch Böhme die „Ekstase der Dinge“ beschreibt und wurden mir in einem „empathischen Sinne gegenwärtig“ (Fischer-Lichte 2012: 59). Der Modus der extremen Langsamkeit ließ mich die Atmosphäre und die Räumlichkeit nicht nur wahrnehmen, sondern auch ein Teil von ihr werden – gleichsam ein Teil der Gruppe, im ebenso empathischen, ja „verschmelzenden“ Sinne.

Damit gelange ich zu einem weiteren Aspekt Fischer-Lichtes über die Aufführung des Performativen: Die leibliche Ko-Präsenz. Diese bezeichnet eine Aufführung als ein „Spiel, [...] an dem alle beteiligt sind“ (Fischer-Lichte 2012: 53). Jede Handlung hat Auswirkungen auf Akteure und Zuschauer in einer „autopoietischen Feedbackschleife“, d.h. die Aufführung erschafft sich in ihrem Werden erst selber durch die wechselseitige Interaktion aller Anwesenden. Das macht sie unvorhersehbar und nicht völlig planbar. Dies wurde besonders deutlich, als sich die Gruppe nach einigen Minuten des Slow-Motion-Gehens in zwei Bereiche teilte. Der eine Teil folgte weiterhin der Instruktion Nezakets, unsere Blicke stets auf sie zu richten und ihr zu folgen, die andere Gruppe bewegte sich in langsamen Tempo auf eine Ecke des Raumes zu, von Nezaket abgewandt. Durch die Wirkung der autopoietischen Feedbackschleife muss mindestens einer der Akteure einem Impuls gefolgt sein, sich in die Ecke des Raumes zu bewegen, dies hatte wiederum Auswirkungen auf die anderen Akteure, in dem sich der Impuls ausbreitete, weitergetragen und in eine nicht inszenierte Handlung über-



tragen wurde. Schließlich musste auch die andere Gruppe und die Leiterin Nezaket auf diesen Zustand reagieren und in gewisser Weise improvisieren. So lotste sie auch uns in die Ecke zu der einen Gruppe, die durch die Barriere der Wand auch schon zum Stillstand gekommen ist, alle noch mit dem Gesicht Richtung Wand gedreht. Schließlich gelangen alle 18 Seminarteilnehmer auf einen Haufen in die Ecke, Körper an Körper, Nezaket animierte unsere Arme und Hände, unsere Neben- und Vordermänner und -frauen freundlich zu umarmen und darüber hinaus unsere Körper immer weiter Richtung Wand und damit gegen die anderen, vorderen Körper zu pressen, so als gelte es damit durch die Wand hindurch zu gelangen. Dabei trat vor allem das zuvor beschriebene intensive Bewusstwerden von Geräuschen und Gerüchen in den Vordergrund, schließlich pressten sich durch das Rennen verschwitzte, erschöpft-atmende Körper aneinander.

Der Ausnahmezustand der Ekstase des Performativen ließ uns jedoch nicht voneinander abwenden, sondern weiterhin an dem gesetzten Ziel, dem nach vorne Pressen, arbeiten. Dieser Zustand wurde „von allen Beteiligten gemeinsam hervorgebracht, ohne dass ein Einzelner oder eine Gruppe von Personen sie vollkommen durchzuplanen, zu steuern und zu kontrollieren vermöchte“ (Fischer-Lichte 2012: 56), denn auch Nezaket verlor in dem Moment der Trennung der Gruppen ihre Funktion als Leiterin, die Gruppe wurde für einen Moment autonom und Nezaket eher eine Impulsgeberin unter vielen. Dies stimmt mit dem Subjektbegriff Fischer Lichtes überein. Sie beschreibt, dass Subjekte in Aufführungen „weder autonom noch fremdbestimmt“ (ebd.) sind, man bestimmt das Handeln und Verhalten anderer mit, während gleichzeitig das eigene Handeln und Verhalten von anderen mitbestimmt wird. Dies zieht auch eine ethische Dimension mit sich, Fischer-Lichte schreibt: „Wer teilnimmt trägt prinzipiell Mitverantwortung“ (Fischer-Lichte 2012: 57), was sich vor allem im ersten Teil der Übung widerspiegelte: Wie bereits beschrieben, gab es während des schnellen Durcheinanderrennens keine Zusammenstöße, die zu ernststen Verletzungen hätten führen können, da sich jeder seiner besonderen Verantwortung bewusst war, die anderen und sich selbst nicht zu gefährden.

So lobte auch Nezaket in der Abschlussrunde unsere Gruppe, da sie spürte, dass wir gegenseitig aufeinander Acht gegeben und uns geholfen haben. Die Slow-Motion Übung endete schließlich mit einem langsamen Gang durch die Tür hinaus in den Flur, der sich dadurch ebenfalls atmosphärisch oder gar auratisch auflud, einige Teil-

nehmende beschrieben das Durchschreiten der Türschwelle wie einen metaphorischen Gang in eine andere Welt. Im Flur ließ ein Bewegungsmelder das Licht einschalten. Auch dieser Zustand war unvorhergesehen und lud unsere performative „Mission“ des langsamen Gehens um eine neue Dimension auf. „Denn ein anderer Lichteinfall [...] vermögen die Atmosphäre schlagartig oder allmählich zu verändern“ (Fischer-Lichte 2012: 59). Der langsame Gang trat in Dialog mit dem Bewegungsmelder – dessen Aufgabe es ja eben ist, auf Bewegungen zu reagieren. Bei vielen löste das die Idee aus, sich als Gruppe so langsam zu bewegen, dass der Sensor uns nicht wahrnimmt und wir im Dunkeln weiter durch den Flur schlichen (dies gelang uns zumindest teilweise...). An der Fensterwand kamen wir zum Stehen und auf Anweisung Nezakets sollten wir die Augen schließen und langsam von 100 bis 1 runterzählen, dort angekommen, die Augen öffnen und den performativen Zustand verlassen. Nach einer Umarmung Nezakets

#### **Literatur:**

**Fischer-Lichte, Erika (2012)** : Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.





*„Der menschliche Körper ist keinem anderen Material vergleichbar, lässt sich nicht beliebig bearbeiten und formen. Er stellt vielmehr einen lebendigen Organismus dar, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben; er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung“ (Fischer - Lichte 2012: 60f.)*

Finger, die zittern, während sie die Heizungsrohrstange umklammern. Zittern, das sich in den Arm ausbreitet, während der Blick starr geradeaus gerichtet bleibt. In die Ferne. Atmen. Fokus nach Innen, ignoriere den Körper und spüre gleichzeitig den Körper. Eine Spannung, die den Körper ergreift und eine Stille nach der Erzählung jedes Einzelnen. Dann sitzen, schauen, zuhören. Das Schweigen, die Spannung, die zwischen den Körpern, nach der Erzählung geschieht. Der Versuch, sich diesem Sog zu entziehen und gleichzeitig ein Freude bei dem Gefühl der Intensität, gemeinsame Stille.

Dann gibt es ein Kabinett von Skulpturen, jeder bleibt in seiner Position, in seiner Geschichte, in seiner Körperlichkeit verhaftet. Ein Zittern, das durch den Raum geht und sich in den einzelnen Körpern manifestiert. Es gibt dieses Mal nicht die warme Stille, sondern eine vibrierende Stille, in der jeder bei sich ist und zugleich der Blick auf die Körper, die zittern. Ich muss bei mir bleiben, der Körper wird schwer, er kippt nach rechts. Die Hand vibriert, sie zittert, sie wird taub und ganz warm. Als ob das Heizungsrohr gleichsam mitschwingt. Mein Atmen wird tiefer, die Fokussierung auf den Punkt. Atmen. Immer mehr bei mir, mein Körper schmerzt. Entspannung. Dehnen, dann wieder in die Position hinein. Ich möchte nicht bis an meine Grenze gehen, es reicht jetzt langsam schon. Habe das Gefühl, dass mein Körper nicht so viel Energie und Kraft hat. Ekici befreit mich recht früh aus der Umklammerung dieser Heizungsstange. Der Blick auf die anderen ist faszinierend. Das Zittern verständlich. Eine blickt gegen die Stuhllehne, die eigene körperliche Begrenztheit und die Begrenztheit des Blicks.

Rennen, rennen, rennen. Zusammenprall. Luft ausstoßen, der Körper fühlt sich warm an. In Bewegung, da sind so viele andere Körper. Ich renne fast gegen sie.

Eben war es noch ein langsames Joggen, jetzt renne ich, renne, im Kreis, Richtungswechsel, dann quer durch den Raum. Gibt es ein System? Hat jemand von den anderen Körper ein System? Ich nicht, mein Körper rennt nur. Warum sage ich nicht: Ich renne. Warum rennt mein Körper und nicht ich? Fühle mich angetrieben von der Aufgabe, von der Dynamik der Gruppe. Alle anderen rennen auch. Weiterrennen, weiterrennen. Da wird jemand angefeuert. Gleich ist es doch vorbei. Versuche mehr dem Körper zu entreißen. Er fühlt sich ziemlich erschöpft an, dieser Körper. Weiterrennen. Sekunden, die zu Ewigkeiten werden. Dann Stopp: Atmen. Einatmen. Pause. Ausatmen. Pause. Einatmen. Pause. Ausatmen. Pause. Mein Atmen ist schneller als der vorgegebene. Das Herz rast. Versuche mich dem Tempo anzupassen. Einatmen. Pause. Ausatmen. Pause. Einatmen. Pause. Ausatmen. Herz beruhig dich. Spreche mir selbst zu oder meinem Körper. Zumindest die Gedanken ruhen. Keine Analyse. Keine anderen Gedanken. Ich bin ganz in meinem Körper. Er fordert meine Aufmerksamkeit.

Dann Slow Motion. Blick in die Augen von Ekici. Ich möchte langsamer sein. Noch langsamer. Ich möchte den Blick von ihr wieder einfangen. Ein Zentrum. Auf das wir alle hinlaufen. Spüre die Körper neben und vor und hinter mir. Alle sind so langsam. Ich kann gar nicht schneller. Mein Körper möchte auch gar nicht schneller. Rechts zieht jemand an mir vorbei. Berührung und Dynamik. Im normalen Leben da würde der Körper ausweichen, da würde man sich vielleicht entschuldigen. Hier zieht der Körper vorbei. Das Zentrum bleibt. Dann zwei Bewegungen. Blick auf Ekici gerichtet, Drehung. Warum streben die anderen fort. Zum Glück bleiben andere bei mir. Eine Dynamik, die sich absplittert von der nach vorne strebenden Bewegung. Ich möchte nicht nach vorne. Mein Körper möchte sich drehen. Dann doch wieder die Bewegung nach vorne. Jetzt fühlt es sich bereit an. Besser. Dann sind nur noch Körper um mich herum, ich rieche Haare und atme auf den Arm eines anderen. Die Frage nach der Zeit, nach der Körperlichkeit, in diesem Moment tauchen viele Fragen auf. Wann sonst sind wir in unserer Gesellschaft uns so nahe. Nie. Warum fühlt es sich dennoch natürlich an. Mir ist warm, es fühlt sich ein bisschen an wie ein großer Organismus. Aber ich bin auch ganz bei mir. Werde zusammengepresst. Jetzt zählt nur diese Wärme, diese Körperlichkeit, die Körper der anderen und mein Körper um sie herum. Das Atmen und das Wanken in ihnen. Seltene Erfahrung. Ich möchte raus und gleichzeitig auch nicht. Wie natürlich es ist.

Dann werde ich losgelöst und gedreht um in die andere Richtung zu gehen. Es fühlt sich kühl an. Ich möchte noch langsamer sein. Nach dieser Nähe möchte ich meine Freiheit wieder haben. Es ärgert mich, dass die anderen so schnell sind. Ich möchte mein Tempo finden, noch langsamer sein. Spüre den Fuß deutlicher, der sich anhebt, ganz langsam um wieder aufzukommen. Halte es für verrückt, dass ich in dieser Dynamik, dieser Bewegung der Gruppe meine Unabhängigkeit in der Langsamkeit finde. Fokus nach vorne und ganz nach innen. Ich spüre meinen Körper gar nicht so sehr, ich bin eher ganz bei mir. Ganz unabhängig, die anderen nehme ich gar nicht mehr so stark wahr. Sie sind da, aber ich bin bei mir. Ich möchte noch langsamer sein, kann mir eine Schnelligkeit gar nicht mehr vorstellen. Das alle mitmachen. Wie in einem Fluss, der verlangsamt ist. Es gibt so einen Strom nach vorne, dem kann ich mich nicht entziehen und doch ist in dieser Langsamkeit meine eigene Unabhängigkeit.

#### **Literatur:**

**Fischer-Lichte, Erika (2012)** : Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.



## Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit

Ich bin einige Minuten zu spät beim Workshop angekommen, ich hatte den Raum in der, mir eigentlich gut bekannten theologischen Fakultät nicht gefunden. Im Nachhinein freue ich mich über diese Verspätung, sie hat mir die Chance gegeben, den Anfang des Workshops als Zuschauer wahrzunehmen. Ich trat durch die Tür in einen Raum, den ich so noch nie betreten hatte. Die Kommilitonen saßen vereinzelt auf dem Boden und betrachteten gebannt einen performativen Akt. Ein Körper lehnte sich über den Rand eines Stuhles, kippte langsam hinten über und ließ seinen Kopf nach unten hängen. Die Augen fixierten konzentriert einen Punkt in der Ferne, während der Kurs gebannt, fast atemlos, dem Atem und den Worten des Körpers lauschte. Durch die schmerzhaft, anstrengende Verrenkung des Körpers wurde seine Präsenz umso deutlicher. Für einige flüchtige Sekunden konnte eine Kommilitonin alle Aufmerksamkeit auf ihre Körperlichkeit lenken und gleichzeitig einen Schritt darüber hinaus tun. Erika Fischer-Lichte spricht in ‚Performativität-Eine Einführung‘ von dem Zugleichsein von „dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper“ (Fischer-Lichte 2012: 56). Der phänomenale Leib befindet sich vor uns, zum Anfassen nah, körperlich und mit einer Ausstrahlung der Kraft und Konzentration. Gleichzeitig erhebt sich darin der semiotische Körper, der den Leib als Signifikant, als Verbildlichung des Zeichens, mit einem Inhalt auflädt. Ich musste an das ‚Schweinebaumeln‘ meiner Kindheit denken, daran, wie die Kommilitonin kopfüber an einem Spielplatzgerüst hängt. Diese Symbolhaftigkeit ihres Körpers erreicht sie einen kurzen Moment, phänomenaler Leib und semiotischer Körper sind im Einklang, eine Körperlichkeit ist präsent. Als Nezaket anfängt zu klatschen, zerfällt diese Körperlichkeit, die Kommilitonin setzt sich wieder. Ich werde mir der Flüchtigkeit des Performativen bewusst.

Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, dass ‚geradezu paradigmatisch für die Flüchtigkeit von Aufführungen‘, die Lautlichkeit sei (Fischer-Lichte 2012: 62). Während die Teilnehmer des Workshops nacheinander ihren Körper verdrehend, ihre Körperlichkeit betonten, erzählten sie einige Worte über sich selbst, eine kurze Vorstellung, eine Kindheitsanekdote.

Die Sätze klangen an, folgten einander mühsam unter der Last des Körpers, verloren sich dann und wurden gefolgt von einem schweren Atmen. Manchmal achtete ich gebannt auf den Inhalt der Sprache, auf hübsche Geschichten und interessante Formulierungen. Dann achtete ich mehr darauf, was für einen Weg die Worte gehen müssen, wie sie in der Verrenkung nur schmerzhaft artikuliert werden können, ihren Fluss verlieren. Als ich mich selber in eine Position begeben habe und von mir erzählen sollte, musste ich die Worte gewissermaßen aus mir herauspressen. Mir war nicht mehr klar, was ich eigentlich sagen wollte und ob das überhaupt relevant ist. Mein Körper forderte all meine Konzentration und so ergaben sich meine Worte auch aus dieser Konzentration; ich sagte, was mir gerade in den Sinn kam.

In der nächsten performativen Übung bewegten wir uns erst langsam durch den Raum, liefen dann immer schneller, bis es immer schwerer wurde, seinen Körper genug zu beherrschen, um Zusammenstöße zu vermeiden. So bin ich mit mehreren Körpern zusammengestoßen und habe dabei jeweils einen Laut von mir gegeben, wie einen Reflex, mehr der Gedanke an einen Aufprall, als der eigentliche Schmerz, hat mich leise schreien lassen. Meine Stimme ist dabei wieder in Übereinstimmung mit meinem Körper getreten, ich habe mir vorgestellt, wie ein Aufprall tatsächlich Luft aus meinen Lungen presst und diese auf dem Weg an meinen Stimmbändern vorbei einen Ton erwecken. Mit meiner Lautlichkeit habe ich zugleich eine Räumlichkeit geschaffen. Erika Fischer-Lichte ergänzt diesen Zusammenhang um einen weiteren Aspekt: „Mit der Stimme erschließen sich alle drei Arten von Materialität – Räumlichkeit, Körperlichkeit und Lautlichkeit“ (Fischer-Lichte 2012: 63). Mein Ton lotete den Raum um mich herum aus, echote gewissermaßen in ihm wieder. Dabei ist zu bemerken, dass der, sich gegenständlich um uns erstreckende Raum, in dem unsere Übung stattfand, nicht gleichzusetzen ist, mit dem Raum, den unsere Performance geschaffen hat. Die ‚Räumlichkeit der Aufführung‘ ist ein Konstrukt unserer Bewegung, sie ist die flüchtige Präsenz unserer Umgebung (Fischer-Lichte 2012: 58). Wir haben uns unsere eigene Bühne geschaffen, in dem Moment, als wir den Saal in der theologischen Fakultät als solche behandelt haben. Besonders prägnant war für mich der Moment, in dem wir in extremer Langsamkeit auf die Tür im Flur zugelaufen sind. Indem ich diese Tür durchquert habe, dehnte sich der performative Raum über den Flur aus. Diese Erfahrung steht im Gegensatz zu der



darauf folgenden Übung, in der wir eine tatsächliche Bühne geschaffen haben, auf der wir als Gruppe ein Wort präsentieren sollten. In diesem Fall war der performative Raum klar begrenzt. Hinter der Tür, auf dem Flur, haben wir letzte Absprachen getroffen, beim Durchschreiten der Tür sind wir ganz in unsere Körper aufgegangen und unsere Körper in Buchstaben. Die Existenz eines Publikums, dass uns gegenüber saß, hat eine neue Art von Räumlichkeit geschaffen.

**Literatur:**

**Fischer-Lichte, Erika (2012) :** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.











## Erfahrung der Leiblichen Ko-Präsenz

*„Die Inszenierungsstrategien zielen immer wieder auf drei eng aufeinander bezogene Faktoren: (1) auf den Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern, (2) auf die Bildung einer Gemeinschaft zwischen diesen und (3) auf verschiedene Modi der wechselseitigen Berührung, d. h. auf das Verhältnis von Distanz und Nähe, von Öffentlichkeit und Privatheit/Intimität, Blick und Körperkontakt. [...] Dem Zuschauer werden Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und [...] Nähe oder Distanz nicht lediglich vorgeführt, sondern er erfährt sie als Teilnehmer der Aufführung am eigenen Leib“*

(Fischer-Lichte 2004: 62)

Menschenmenge. Enge. Menschenenge. Berührungen, die zu vermeiden versucht werden. Lähmende Langsamkeit. Ein Dahinschleichen, während die Zeit rast. Wintersemester, Mensa Süd, 11.50-12.10 Uhr, Alltag. Ein anderer Moment – nicht-alltäglich: Wintersemester, Burgstraße, Q-Tutorium *Experimentelle Liturgie-Performance in Kunst und Ritual*. Zu Gast: die Performancekünstlerin Nezaket Ekici, die uns einen Einblick zu verschaffen versucht, was Performance ist, was Performance sein darf und wie facettenreich Performance sein kann. Im Zuge dessen: wieder Enge. Dicht gedrängt bewegen wir uns durch den Raum. Wir – die einander unbekannten Studierenden, die sich womöglich oftmals bereits in der Mensa begegnet sind, unsichtbar, unscheinbar, unbemerkt. Und nun schleichen wir erneut, führen jede Bewegung in zunächst kaum erträglicher Langsamkeit aus, setzen einen Fuss vor den anderen, schwingen die Arme – sofern man in diesem Tempo noch von *schwingen* schreiben kann. Und dieses *Schwingen*, dieses raumeinnehmende Schleichen, dieses Bewegen, das nicht an Intensität verlieren soll, verlangt etwas ab, das wir längst vergessen haben und das diesen Moment so besonders macht: Körper-Spannung. Körper-Spannung meint nicht nur den eigenen Körper, der ausbalanciert werden will, der sich zu erinnern versucht, wie jeder einzelne seiner Teile an der erstaunlich komplexen Gesamtbewegung teilhat. Sie schließt auch den Körper ein, den wir – die einander unbekannten Studierenden – in diesem Moment darstellen oder sogar erst schaffen, indem wir einander bemerken und bemerken müssen, um dieselbe Langsamkeit zu atmen, wie von uns verlangt.

Im Fokus und anders als zu bekannten verspannten Mensazeiten: weder Mahlzeit noch Uhrzeit, sondern Nezaket Ekici, die ihrerseits einen jeden von uns fokussiert – unendliche Sekunden lang oder Minuten... wieso nicht Stunden? Zeit spielt keine Rolle mehr, ein Ziel – abgesehen davon, dass es uns unbekannt ist – ebensowenig. Dafür jedoch ihr Blick. Ein Blick, dem wir nicht fix ausweichen können, dem wir nichts entgegen können. Ein Blick, der angesichts unseres Verstummens in Zeitlosigkeit an Bedeutsamkeit gewinnt. Er ist es, der uns lenkt, voran- oder zurücktreibt und vielleicht doch nur unseren eigenen Blick widerspiegelt, unser eigenes Verlangen, voran- oder zurückzutreiben – schleichend wohlgemerkt. Und so schafft es Ekici unmerklich, die Bedingungen zu schaffen, die die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte 2004 in ihrem Werk *Ästhetik des Performativen* als Grundlage jeder *Performance* identifiziert: die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Wenn „sich zwei Gruppen von Personen, die als ‘Handelnde’ und ‘Zuschauende’ agieren, zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und dort eine Spanne Lebenszeit miteinander teilen.“ Die *Performance*, so Fischer-Lichte, entstehe aus dieser besonderen Zusammenkunft, „aus ihrer Begegnung – aus ihrer Konfrontation, aus ihrer Interaktion“ (Fischer-Lichte 2004: 58).

Um nochmals auf dieses unleidliche Mensa-Beispiel zurückzugreifen – dort scheint die Situation klar: das Küchenpersonal verteilt Aufmerksamkeit und Essen – die Hungrigen schauen zu. Aber sind wir an jenem Donnerstag zwischen 18 und 22 Uhr Akteure gewesen oder waren wir erneut bloße Zuschauer? Die Theaterwissenschaftlerin stellt dazu wie folgt fest: „Während die Akteure handeln – sich durch den Raum bewegen, Objekte manipulieren, sprechen oder singen –, nehmen die Zuschauer ihre Handlungen wahr und reagieren auf sie“ (Fischer-Lichte 2004: 58). Haben wir uns bereitwillig in dankbare Zuschauer verwandelt oder hat Nezaket Ekici den Akteur in uns geweckt, indem sie uns – hypnotisiert durch ihren Blick – ebenfalls sehend machte? Haben wir sie berührt, so wie sie uns berührt hat? „Was immer Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer“ (ebd.: 59), bemerkt Erika Fischer-Lichte und verweist auf eine *feedback-Schleife*, die eine Aufführung, wie wir sie erlebt haben, unplanbar und unvorhersehbar mache.

Und irgendwann ist Nezaket Ekici aus unserem Blickfeld verschwunden und wir, die wir nun ein Körper sind – denn wir durchschleichen diese Zeit gemeinsam, sehen einander, ohne zu sehen oder vielmehr hin-zu-sehen, fühlen einander, fühlen mit-einander (Mitgefühl) – stehen eng bei- und aneinander, drücken und werden gedrückt. Ekici! Sie drückt unsere nunmehr schwitzenden (hungrigen) Einzel-Körper zusammen, als wolle sie aus uns – dieser engen, beweglichen menschlichen Masse – ein Kunstwerk formen. Und wir drücken und pressen und formen mit – wollen doch selbst soviel mehr sein als Schleichende.

Und dann fallen wir plötzlich auseinander – den Impuls gibt Nezaket Ekici – und sind nicht mehr ein Körper, aber Gemeinschaft geworden: wir haben gemeinsam geschwitzt, gemeinsam gelitten, den Herzschlag des Nächsten gespürt. Und wir bewegen uns nun wieder durch den Raum – immer dem Nächsten nach, dessen Herzschlag dem eigenen gleicht – solange ... so lange ... lange ... bis Ekici uns „erlöst“.

Was bleibt? Tatsächlich ein Gefühl der Sättigung, des Erfülltseins. Das Glück, wieder zu eigenem Rhythmus zurückfinden zu können, die Verwirrung angesichts der Schnelligkeit der Bewegungen, der Zeit, des Denkens und Handelns (Entscheidungen binnen Sekunden treffen müssen), eine leise Sehnsucht nach Gemeinschaft, nach Zeitlosigkeit, Verantwortungslosigkeit, Sinn-Losigkeit und der stille Wunsch, der Hunger, jeden Moment des Lebens mit so vielen Sinnen wahrzunehmen – obgleich doch eigentlich nichts passiert...

#### **Literatur:**

**Fischer-Lichte, Erika (2004):** Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, Suhrkamp.





## Leibliche Ko-Präsenz

Von den Aspekten der Aufführung, die Erika Fischer-Lichte in ihrer Arbeit „Performativität. Eine Einführung“ erwähnt, kam für mich während des Workshops am stärksten der Aspekt der leiblichen Ko-Präsenz zum Ausdruck (Fischer-Lichte 2012: 54-58). Schon während der ersten Übung, bei der jeder eine schwierige körperliche Position einnehmen und sich dann vorstellen sollte, habe ich verstanden, dass die Grenze zwischen den Akteuren und Zuschauern sehr undeutlich ist und dass beide in einer Wechselwirkung stehen. In einer Position, die eine körperliche Anstrengung erforderte, spürte ich auf einmal ganz stark meine eigene Körperlichkeit. Aber auch die „leibliche Ko-Präsenz“ anderer Beteiligten wurde mir in diesem Moment bewusst.

Noch stärker kam dies während des „langsamen Rennens“ zum Vorschein, dass sich als eine Aktivität herausstellte, die unvorausehbar ist und von niemanden gesteuert wird, sondern eine Eigendynamik enthält. Die körperlichen Bewegungen der anderen hatten einen direkten Einfluss auf mich, denn deren Geschwindigkeit und die Richtung, in die sie gelaufen sind, haben auch mein Vorgehen bestimmt. Dennoch war ich auch zum eigenen Handeln bewegt und so konnte ich meinen Körper als Subjekt und Objekt zugleich erfahren. Sogar als ich ein Obststück mit geschlossenen Augen aß – also in einer Situation war, in der man theoretisch auf sich alleine gestellt ist – war mir die leibliche Ko-Präsenz meiner Kommilitonen sehr stark bewusst. Ich habe sie zwar nicht gesehen, aber gehört, wodurch ihre Körperlichkeit ebenfalls verdeutlicht wurde. Ohne sehen zu können, war mein Gehörsinn viel schärfer und dadurch erhielten akustische Impulse eine größere Kraft. Das Schmatzen und Schlucken der anderen hat meine Handlung stimuliert, mich zur größeren Konzentration an meinem Obst angeregt. Ich fühlte mich einerseits der äußerlichen Welt ausgeschlossen und andererseits war ich von Geräuschen umgeben, die die Anwesenheit Vieler, die der gleichen Situation ausgesetzt sind, bewies.

Die Akustik war auch in den Übungen sehr präsent, die das Sehen erlaubten. Als ich nach dem „langsamen Rennen“ am Fenster stand und in der einzigartigen, beinahe transzendentalen Situation vollkommen versunken war, kamen mir die Geräusche von der Straße sehr befremdlich vor.

Erst sie haben mich wieder daran erinnert, dass es eine Außenwelt gibt, die vor dem Workshop auch „meine“ Welt war, die aber währenddessen sehr weit und beinahe feindlich erschien.

Das gleiche passierte, als einige Dozenten und Studenten uns im Flur beobachtet haben und ihre Kommentare aussprachen. Ich fühlte mich in meiner Handlung vollkommen natürlich und an der richtigen Stelle und konnte mich mit deren Sichtweise nicht identifizieren.

### Literatur:

**Fischer-Lichte, Erika (2012):** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.



EXPERIMENTELLE LITURGIEN



# ULRIKE FLÄMIG

DIPL.-KULTURWISSENSCHAFTLERIN

FREIBERUFLICH TÄTIG ALS CHOREOGRAPHIN, PERFORMERIN & THEOLOGIN

Ulrike Flämig studierte angewandte Kulturwissenschaften in Hildesheim, Theologie in Kassel, Körpertheater in Utrecht und Zeitgenössischen Tanz in Amsterdam. Sie gibt Workshops in Jena & Hannover, Görlitz & London. Sie unterrichtet Tanz an Berliner Schulen, choreographiert Tanzproduktionen mit Jugendlichen und entwickelt eigene Performances für den öffentlichen Raum. Sie forscht an der Schnittstelle von Performance, Zeitgenössischem Tanz und Theologie, gibt Seminare an der Universität Kassel und entwickelt performative Gottesdienste.



# KOLLEKTIVE SPIELRÄUME IM ÖFFENTLICHEN RAUM & IN DER KIRCHE [09.01.14/23.01.14]

## „EINANDER INS BILD SETZEN“ (09.01.14)

In intensiver Workshopatmosphäre lernen wir performative Strategien kennen und erproben sie im Seminarraum, sowie direkt in der Stadt. Anhand von Prinzipien aus Performancekunst und zeitgenössischem Tanz entwickeln wir Handlungen, Körperbilder und kurze Choreographien zwischen Universitätsgebäude und Alexanderplatz. Mit Hilfe von konkreten Aufgaben erobern wir einen Ort, erfinden gemeinsam Strategien und Choreographien und dokumentieren das Ganze im Bild. Die Kirche wird zum Experimentierfeld, die Stadt zum Spielplatz und der Körper zum widerständigen Zeichen.

**WAS MACHT EINEN ORT AUS? WELCHE  
GESTEN KOMMEN DORT VOR? WIE FUNKTIONIEREN  
SYMBOLHANDLUNGEN?**





# WIE LÄSST SICH GOTTESDIENST PROZESSHAFT DENKEN? WELCHE KOMMUNIKATIONSPROZESSE EREIGNEN SICH? WAS IST EIN ZITAT, WAS EINE ÄSTHETISCHE VERSCHIEBUNG?

Nach eigenen Aktionen im Seminarraum und im Stadtraum reflektieren wir, welche Strategien sich für liturgische Performances und für performative Gottesdienste eignen. Inwieweit erschließen die Aktionen eine neue Perspektive auf den Kirchraum, den Bibeltext, die Stadt? Inwieweit tragen ästhetische Strategien dazu bei Räume von Transzendenzoffenheit zu eröffnen?









Max Grosse Majench  
Performer und Publikum -  
Gegenüberstellung der Workshops

Dieser Beitrag über meine Erfahrungen während des Q-Tutoriums „Experimentelle Liturgien - Performance in Ritual und Kunst“ teilt sich in zwei Themenbereiche.

Als erstes werde ich zwei von den vier Workshops, die wir gemacht haben, vergleichen. Ich werde den einführenden Workshop mit Nezaket Ekici und den Workshop, den wir in der Golgatha-Kirche gemacht haben, gegenüberstellen. Ich werde der Frage nachgehen, welche Erfahrungen die Gruppe in den Workshops gemacht hat, und wie sich diese ergänzen.

Im zweiten Teil dieses Beitrags wende ich mich der Beziehung zwischen Performer und Publikum mit Fokus auf die Figur des Performers als Vermittler. Was kann ein Performer überhaupt vermitteln?

*Gegenüberstellung der Workshops*

Workshop I

In meinem Beitrag zum Treffen mit Nezaket wird genau geschildert, was wir mit ihr gemacht haben. Der Workshop bestand nämlich aus vier verschiedenen Konzentrationsübungen. Diese Übungen werden von Performancekünstler als Training durchgeführt. Hier will ich mich darauf konzentrieren, was für Eindrücke diese Übungen in unserer Gruppe hinterlassen haben.

Ein bedeutender Aspekt der Sitzung war die Arbeitsweise von Nezaket. Sie hat sich immer klar und respektvoll ausgedrückt. Die Aufgabenstellung war immer eindeutig und erforderte von uns Teilnehmern körperliche und psychologische Disziplin, da die Übungen anstrengend waren. Obwohl wir letzten Endes nicht alle Übungen problemlos vollbracht haben, war jeder Teilnehmer während der vier Stunden, die der Workshop gedauert hat, dabei.

Vielleicht ist aus diesem Grund ein zweiter bedeutender Aspekt zum Vorschein gekommen. Das Gruppengefühl, hat sich nach dem Workshop mit Nezaket Ekici deutlich gestärkt. In der ersten Übung musste jeder von uns eine persönliche Erinnerung mit den anderen teilen. Tatsächlich brachte uns das einander näher. In der zweiten und dritten Übung kam es zu körperlichem Kontakt. Dies konsolidierte das Vertrauen zwischen uns.

In diesem Rahmen einer „intimen Disziplin“, hat der Workshop eine Struktur hergebracht, in die man sich gerne eingefügt hat. Diese Struktur erlaubte, dass viele von uns sehr intensive, fast esoterische Erlebnisse hatten.

Indem wir uns auf Nezaket's klare Anweisungen bedingungslos eingelassen haben, konnten wir die Übungen in vollen Zügen durchführen.

Workshop II

Ich führe fort mit der Beschreibung und Analyse der dritten praktischen Erfahrung im Q-Tutorium. Dieser Workshop hat in einer Kirche stattgefunden. Es war der zweite Workshop, den wir unter der Leitung von Ulrike Fläming gemacht haben. Im ersten Treffen mit Ulrike hat sie uns in ihre Arbeit eingeführt und Texte und Ideen kommentiert, die ihr als Arbeitsgrundlage dienen. Wir haben damals einige Aufwärmübungen gemacht, um danach im öffentlichen Raum zur berlinischen Architektur Bezug zu nehmen. Im Workshop, der uns jetzt beschäftigt, sollten wir Teilnehmer uns mit einem religiösen Raum, einer Kirche, auseinandersetzen.

Nach einer kurzen Aufwärmung in einem Nebenraum des Gebäudes gingen wir in die Kirche hinein. Die Regeln des Workshops: Wir durften alles machen. Spontan handeln, aber ehrlich. Diese Freiheit hat mich persönlich tief getroffen. Wir wurden sozusagen dazu gefordert, verinnerlichte Sitten zu brechen. Wer hat denn schon mal in einer Kirche auf dem Altar gehockt und sich, auf einer merkwürdigerweise diabolischen Art, kaputtgelacht? Das geschah tatsächlich an dem Abend im Rahmen des Workshops!

Zum einen befanden wir uns in einem grossen Raum zerstreut. Zum anderen war man gezwungen, sich mit der Bedeutung des kirchlichen Raumes auseinandergesetzt. Unsere Handlungen wurden von dem religiösen Raum bestimmt. Das hat bei jedem von uns intime Fragen hervorgerufen. Unsere Gruppe bestand aus einer bunten Mischung aus Christen und Juden, aus Atheisten und Agnostikern.

Das Gruppengefühl war dieses Mal nicht so stark. Jeder hat eine verschiedene Erfahrung gemacht, die mit seinem persönlichen Hintergrund zu tun hatte.

Was in den Stunden geschah, die wir in der Kirche verbracht haben, war einmalig und ephemere. Die einzige Zeugin von dem, was dort entstand, ist Debora Harder, die Q-Tutorium Verantwortliche. Alle anderen, auch die Performancekünstlerin Ulrike Fläming, waren dem Sog der spontanen Handlung unterstellt. Es wurde geschrien, gelaufen, inne gehalten – alles durcheinander.

Die Sitzung endete mit einem angenehmen Zusammenreffen und Austausch unserer Erfahrungen. In dieser Besprechung wurde deutlich, dass unsere Erlebnisse wenig miteinander zu tun hatten, obwohl unsere Handlungen von denen der anderen eigentlich abhängig waren. Es gab doch einen gemeinsamen Punkt in den Berichten der Teil-

nehmer: Der Workshop in der Kirche war ein besonderes Erlebnis.

Mit der Gegenüberstellung von diesen beiden Workshops wollte ich zeigen, wie die Gruppe der „Experimentellen Liturgien – Performance in Ritual und Kunst“ auf die unterschiedlichen Prämissen der beiden Workshopleiterinnen reagiert hat.

Beide Workshops teilten uns praktische Aspekte der Performance mit. Der strukturierte Workshop mit Nezaket Ekici liess ein starkes Gruppenverhältnis entstehen. Dagegen war der Workshop in der Kirche frei und erlaubte jedem, sich nach seinen persönlichen Erfahrungen und Wünschen zu entfalten.

#### *Beziehung zwischen Performer und Publikum*

Die freie Erfahrung im kirchlichen Raum dient als Übergang zum zweiten Teil dieses Beitrags. In diesem Teil soll es um die Beziehung zwischen Performer, oder Darsteller, und Publikum gehen, insbesondere um den Performer als Vermittler.

Die Beziehung zwischen Performer und Publikum basiert auf einem impliziten, ritualisierten Pakt. Diesen Pakt könnte man so fassen: Das Publikum schafft einen Raum, in welchem der Performer handelt. Der Sinn der performativen Handlung ist die Vermittlung einer höheren Bedeutungsebene als die eigentliche Handlung des Performers. Im Theater wird man unterhalten. Oder es werden menschliche Leidenschaften und gesellschaftliche Aspekte und Leidenschaften gezeigt. Eine Tänzerin stellt mittels ihres Körpers bewegte Poesie dar. Die Performance ist der Bruch mit alltäglichen Strukturen oder die Überschreitung körperlicher oder psychologischer Grenzen. Schamanismus setzt sich als Ziel, einen Heilungseffekt zu produzieren. Der Priester bringt Gott zum Ausdruck.

Wir haben eben eine Reihe unterschiedlicher darstellender Künste gesehen, die eine Gemeinsamkeit in sich tragen: Die Vermittlung eines bestimmten Inhalts. Der menschliche Performer verschmilzt im Darstellungsakt mit diesem Inhalt. In seiner „Theater-Anthropologie“, erklärt Richard Schechner, dass „die Performer und manchmal auch die Zuschauer selbst [...] entweder dauerhaft wie durch Initiationsriten oder zeitweilig wie im ästhetischen Theater oder im Trancetanz durch den Akt der Aufführung verändert [werden]“ (Schechner 1990: 10).

Die Beziehung zwischen Performer und Publikum entsteht im Willen, eine Transzendenz Erfahrung zu erleben. Sowohl der Performer wie auch das Publikum tun sich zusammen, um eine innere Veränderung durchzuführen. Der Performer vermittelt diese Veränderung, indem er sie selber erfährt.

In den Workshops, die wir im Rahmen des Q-Tutoriums gemacht haben, sind wir in die Rolle des Performers geschlüpft. Obwohl wir nie einem Publikum entgegengesetzt waren, haben wir als Vermittler gehandelt. Warum? Im Workshop mit Nezaket ist diese inhaltliche Vermittlung, von der ich spreche, schwierig zu erkennen, weil wir bloss Trainingsübungen gemacht haben. Als wir uns jedoch unter der Führung von Ulrike Fläming im kirchlichen Raum begeben haben, wurden wir zum Objekt der Bedeutung unserer eigenen Handlungen.

Wir haben uns, als wir die Kirche betraten, verändert. Die Identität von jedem von uns wurde unwichtig. Wir erlebten die evangelische Kirche auf eine Weise, wie wir das noch nie gemacht hatten. Alltägliche Sitten, wie in einem religiösen Raum still zu sein, verloren ihren Sinn. Es zählte nur das, was aus spontaner Initiative aus uns gekommen ist.

Im Nachhinein, als wir uns darüber unterhalten haben, haben wir uns in der Zeitspalte, die wir in der Kirche verbracht haben, als Vermittler gesehen. Den Inhalt unserer Vermittlung malten wir uns dann selber aus.

#### **Literatur:**

**Schechner, Richard (1990):** Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich, hrsg. v. Burghard König. Hamburg/Erlangen, Rowohlt.





## Orthodoxer Gottesdienst und Performativität

Die Begriffe „Ritual“ und „Liturgie“ sind mir zwar bekannt, ihre Bedeutung ist mir allerdings fremd. Auch über die Bedeutung des Begriffs „Ikone“ habe ich bisher wenig reflektiert. Deshalb möchte ich, bevor ich den Erfahrungsbericht beginne, mich der Bedeutung der „Ikone“ annähern. Im Gegensatz zur Ikone, tauchen Skulpturen (als drei-dimensionale Objekte) in der byzantinischen Kunst fast gar nicht auf.

Die Ikonen von Andrej Rubljov zeigen Heilige und Propheten. Sie entstanden im frühen 15. Jahrhundert und schmücken noch heute die Kirchenräume. Auf dem Ikonostas des Trojza-Sergej-Klosters in der Trojza-Kathedrale sieht man einen Engel, der den heiligen Frauen erscheint. Ein weiteres Detail zeigt die Fußwaschung des Apostels Paulus. Die Ikone stellt ein Abbild des Menschen dar, das menschliche Erleben und die menschliche Individualität; auch die unmittelbare Naturbeobachtung, also den Menschen in seiner Umgebung.

### *Die orthodoxe Kirche: Architektur und Liturgie*

Das Gebäude der orthodoxen Basilika am Hohenzollerndamm (erbaut Ende der 30er Jahre) besteht aus drei Schiffen, hat eine weiße Fassade und mehrere Kuppeln und Zwiebeltürme. Das Innere ist dreigeteilt, wobei sich die Haupthandlung des Gottesdienstes im größten und mittleren Teil der Basilika, im Hauptschiff, vollzieht. Bei der Ikonostase handelt es sich um einen sakralen Gegenstand der orthodoxen Kirche. Sie trennt den Altarraum vom Naos, dem Kirchenschiff, in dem sich die Gemeinde befindet. Man betritt zunächst einen Vorraum, durch diesen gelangt man ins Hauptschiff. Im Altarraum, der nicht allen zugänglich ist, liest der Diakon die Liturgie.

Die Gläubigen sind dem Altarraum mit der Ikonostase zugewandt. Sie sehen die Ikonen der Heiligen während des Gottesdienstes. Das Betreten des Altarraums kann nur durch den Priester erfolgen. Die Türen in der Ikonostase sind speziell dafür vorgesehen. Was hinter der Ikonostase geschieht, bleibt im Verborgenen.

### *Der performative Raum*

Erika Fischer-Lichte unterscheidet den architektonisch-geometrischen Raum vom bewegten Raum als einen Raum, der performativ erzeugt wird, durch die Bewegung der Menschen in ihm. Der erste Raum sei bereits vor der Aufführung gegeben: „Der Raum wird als eine Art Behälter aufgefasst, der in seinen wesentlichen Merkmalen (Grundriss, Höhe, Breite, Länge, Volumen etc.) von dem, was in ihm geschieht nicht tangiert wird“ (Fischer-Lichte 2012: 58).

Nach Erika Fischer-Lichte bringt die Aufführung selbst ihre eigene Materialität hervor – Räumlichkeit oder Körperlichkeit werden durch die Bewegung von Menschen erzeugt, durch die Bewegung von Objekten und Gegenständen. Der Aufführungsraum ist daher auch hier ein beweglicher und bewegter Raum. Im rechten Schiff der Basilika werden Kerzen angezündet, die Menschen nähern sich den Ikonen. Die Berührung zeigt das Verhältnis zur Ikone. Mit der Berührung geschieht etwas körperliches, was zugleich semiotisch ist. Indem die Akteure ihren phänomenalen Leib in seiner Präsenz hervorbringen, bildet sich auch der semiotische Körper, als Signifikant. Die Atmosphäre wird durch die Teilnahme der am Gottesdienst teilnehmenden Akteure geschaffen. Alle Personen stehen (entweder nebeneinander oder hintereinander) dem Altarraum mit der Ikonostase zugewandt. Ein Zustand der Entgrenzung/Grenzerfahrung zeigt sich in der leiblichen Präsenz: eine sehr offene Körperlichkeit, bei der im Vorbeigehen jeder jeden berührt und keiner von allen Abstand hält. In einer Schlange nähern sich die Menschen dem Altar, um den Segen des Priesters zu empfangen. Eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Während die einen in der Schlange stehen und andere in das Gebet versunken sind, spenden wieder andere Kleingeld für Kerzen, warten, beobachten das Geschehen. Getrennte Handlungen durch getrennte Räume.

Auch die Chronologie ist chaotisch. Es gibt kein eindeutiges Signal für das Ende einer Aufführung innerhalb der Liturgie. Individuelles Handeln ist nur dann möglich, wenn man einen Bereich verlässt, durch Grenzüberschreitung. Im nächsten Abschnitt ist man wieder Teil eines kollektiven Gruppenbewusstseins. Dieser Schwellenzustand des Verlassens und Sichwiederhineinbegebens erschien mir als wichtigstes Moment im orthodoxen Gottesdienst.

### *Performativer Gottesdienst*

Ein performativer Gottesdienst fand am 23.01.2014 im Rahmen des Q-Tutoriums „Experimentelle Liturgien – Performance in Kunst und Ritual“, unter der Leitung von Ulrike Flämig, statt. Es handelte sich hierbei um eine experimentelle Liturgie im Kirchenraum der Golgatha-Kirche. Während in der Auferstehungskathedrale der Altarraum im Verborgenen blieb, hatten wir im performativen Gottesdienst die Möglichkeit, uns dem Altar zu nähern. Viele von uns spielten, als ob jeder für sich eine Rolle neu entdeckte. Manche lachten laut, andere rezitierten irgendwelche Worte oder saßen einfach nur da. Vieles geschah zufällig und ungeplant und war in sich doch irgendwie stimmig. Einmal schaute ich nach links, aber dort gab es keinen Ausgang. Jemand ging langsam. Die Übergänge zwischen den einzelnen Räumen und Aufführungen ergaben ein Muster, sie vollzogen sich in Anwesenheit anderer, so dass während die einen etwas tun, ausführen und handeln, sie dabei von anderen wahrgenommen werden. Die Übergangsphasen zwischen den Aufführungen, manchmal auch als Trennungsphasen, waren durch den, sie konstituierenden Raum anders, als bei dem Gottesdienst in der Basilika. Ein Treppenflur verband Räumlichkeiten, ich fühlte hier, dass ich für einen kurzen Moment - durch das Hinauf- und Hinabgehen - von allen anderen isoliert war. Die Zeit verlief anders. Ich kann nicht genau sagen wie, aber durch die Möglichkeit, später im Stillen zu sitzen und das Geschehen in Ruhe zu beobachten, konnte das Davor und Danach, durch den Moment des Hier und Jetzt noch mal genau erfahren werden. Ich war ein Beobachter ohne Stimme. Ein Lachen ertönte, ein Wort. Ich wollte nicht sprechen und fand das Zuhören spannend, wir standen nicht in der Schlange. Der Raum war offen und ließ uns die Wahl zu gehen, zu sitzen, einfach nur da zu sein. Wir hatten auch zu Beginn die Möglichkeit, uns auf den Gottesdienst einzustimmen. Den darauffolgenden Teil erlebte ich wie in einem Trancezustand, und mir fällt jetzt schwer wiederzugeben was genau geschah. Es fand irgendeine Handlung statt. Sie war weder initiiert, noch gesteuert. Jeder verhielt sich so, wie er es für richtig hielt. Und gleichzeitig bewahrte jeder von uns sein eigenes Handlungsfeld.

Lautlichkeit erzeugt sich durch Räumlichkeit, im Falle, dass es sich um Stimmlichkeit handelt, auch Körperlichkeit. Die Rolle des Zuschauers und Zuhörers gab mir die Möglichkeit mein eigenes In-der-Welt-Sein wahrzunehmen. Und anders als im Schlangestehen, war man hier frei zu gehen und zu erforschen, was um

einen herum geschieht, vorsichtig und langsam. Das was geschah, war einmalig und nicht wiederholbar, weil es sich hier um einen performativen Gottesdienst handelte.

### **Literatur:**

**Curčić, Slobodan, Hadjtryphonos, Evangelia (Hrsg.) (2010):** Architecture as Icon, Princeton University Art Museum.

**Fischer-Lichte, Erika (2012):** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript.



## Räumlichkeit und Liminalität

Der Kirchenraum ist mir kein vertrauter Ort. Ich bin nicht in einer Kirchengemeinde aufgewachsen, habe keine mich tief ergreifenden Kindheitserinnerungen, die ich mit diesem Ort in Verbindung bringen könnte. In mir wird auch keine tiefe spirituell religiöse Assoziation geweckt, wenn ich mich innerhalb eines Gotteshauses bewege.

Somit habe ich den Kirchenraum während der Performance auch nicht als religiösen Ort wahrgenommen. Die Bewegung durch dieses Gemäuer wurde für mich vielmehr zu einer intensiven ästhetischen Erfahrung. Bereits beim Übertreten der Schwelle zum Kircheninnenraum veränderte sich die Atmosphäre abrupt. Der Körper tauchte ein in diese meditative, den ganzen Raum ausfüllende Stille. Alle Fragen, Gedanken, Probleme, die mich gerade noch beschäftigten, gerieten nun mit jedem weiteren Schritt ins Innere des Gebäudes in Vergessenheit. Die gesamten körperlichen und geistigen Prozesse wurden entschleunigt, um sich vollständig auf die Präsenz in diesem Raum, in diesem Moment zu konzentrieren. Neben der Stille empfand ich auch die Dunkelheit im Kirchengebäude als sehr angenehm und schützend. Ich legte mich auf eine der Kirchenbänke und betrachtete für längere Zeit die Decke – ein Perspektivenwechsel der die Kontemplation verstärkte und mich in einen Zustand von großer körperlicher und seelischer Entspannung versetzte, die auch nach der Performance noch nachwirkte. Außerdem ermöglichte mir die Sicht aus der Horizontalen, die wunderbare Architektur des Kirchengebäudes zu verinnerlichen. Ich fühlte mich von den umgebenden Gemäuern geborgen und geschützt. Die Ruhe war angenehm.

Nach dieser sehr isolierten und in sich gekehrten Position veranlasste mich insbesondere das Ertönen von Musik aus einer Ecke des Raumes, die Kirchenbank zu verlassen und weiter Richtung Altar zu gehen, wo sich bereits einige Teilnehmer unserer Gruppe bewegten. Ich hatte nun Lust, mit ihnen zu interagieren, in Kontakt zu treten und Teil der Gruppe zu werden. Die Stille wich nun allmählich unserem Pfeifen, Singen, Lachen und Tanzen. Vielleicht wurde in diesem Moment, mit der Veränderung der Atmosphäre, erneut eine Schwelle überschritten. Wir haben aus unseren zuvor isolierten Haltungen nun in Altarnähe zueinander gefunden. An dieser Stelle kam das Gefühl der Verbundenheit von uns Beteiligten sehr stark zum Ausdruck. Wir reagierten harmonisch auf unsere gegenseitigen Bewegungen und kreierte in diesem Augenblick unsere eigene Welt.



In diesem kleinen Kosmos machte alles Sinn. Wir konnten uns in geschütztem Rahmen ausleben und sowohl den Raum, als auch uns selbst erkunden.

Es ist durchaus denkbar, dass die Teilnehmer eines Gottesdienstes einen ähnlichen Wechsel vom Durchlaufen einer kontemplativen, isolierten Phase einerseits und/oder einer Periode des tiefen Zusammengehörigkeitsgefühls, sowie kollektiven Handelns andererseits wahrnehmen können.

Mit dem erneuten Übertreten der Schwelle, diesmal aus dem Kirchenraum heraus in Richtung Ausgang, befand ich mich nun wieder mitten im Alltag. Der Gang durch das Kirchengemäuer ist mir als eine meditative, erholsame und ästhetische Erfahrung, die ich mit meinen Kommilitonen und Kommilitoninnen teilen durfte, in schöner Erinnerung geblieben.

Interessant wäre es gewesen zu sehen, wie außenstehende Passanten auf unsere Performance reagiert hätten. Sicherlich hätten unsere Bewegungen auf sie, zunächst befremdlich gewirkt und zu Lachen oder sogar Verärgerung geführt. Wären wir unterbrochen und uns Fragen gestellt worden? Oder hätten sie die Rolle des passiven Zuschauers eingenommen und dann so viel Gefallen daran gefunden, dass sie einfach mitgemacht hätten? Wir wissen es nicht. Unsere Wahrnehmung jedenfalls wäre mit diesem Einfluss von Außen verändert und auf andere Bahnen gelenkt worden. Zu der Kontemplation hätte sich nun auch eine Konfrontation mit den Reaktionen aus der Umwelt gesellt. Die Performance wäre anders verlaufen.

### Literatur:

**Fischer-Lichte, Erika (2012):** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld, transcript, 45-52 und 58-60.





Eva-Maria Wutke

## Die Frage nach Authentizität - Von Liturgie und der Schauspieltheorie Stanislawskis

Nach weit verbreiteter Vorstellung haben Liturg und Schauspieler wenig gemeinsam, würden sogar verschiedene Werte verkörpern: Der Schauspieler wäre oberflächlich und unecht, täuschend, wenn auch unterhaltsam; der Liturg dagegen ernsthaft, wahr und tiefgründig (Friedrich 2001: 11). Allerdings interessiert sowohl die Gemeinde, ob sie dem Liturgen Glauben schenken kann, als auch den Zuschauer im Theater, ob der Schauspieler glaubhaft oder glaubwürdig ist. Die polarisierende Trennung von „vorge spielt“ und „authentisch“ ist in der Verkörperung und in der Darstellung des Schauspielers oder des Liturgen also nicht unbedingt sinnvoll aufrechtzuerhalten (Friedrich 2001: 11).

Besonders zur Frage der Authentizität im Schauspiel gibt es Aspekte, die sich auf mögliche Untersuchungen zu der Authentizität in der religiösen Handlung übertragen lassen. In beiden Situationen sind die Handlungen vorge-schrieben, festgelegt, erfolgen nach Regieanweisung. In beiden Kontexten sind diese Handlungen wiederholbar, und doch einmalig. „Soziales Handeln in den Dimensionen von Spiel, Ritual und Geste erweist sich zugleich als Aufnahme und Wiederholung eines vorgeprägten Musters und als einzigartiges, der Besonderheit der Situation ad-äquates Verhalten“ (Plüss 2007: 168). Im Theatralischen, im Ritualcharakter der Aktion – sowohl im Theater als auch im Gottesdienst – liegt die Wiederholbarkeit; in jeder einzelnen Ausführung liegt ihre Einmaligkeit. Faszinierend ist die Suche danach, was eine Theateraufführung dazu macht, dass – obwohl sie vorgeschrieben, eingeübt, auswendig gelernt, hunderte Male geprobt wurde – dass sie authentisch wirkt, oder wird. Gerade diese Authentizität, diese authentische Wirkung ist das, was für eine Rolle

geprobt wird. Spontanität und Einmaligkeit werden eingeübt. Ein absoluter Widerspruch! Wie soll das möglich sein? Diese Spur nach Authentizität zu verfolgen, diesem Paradox auf den Grund zu gehen, das soll hier im Hinblick darauf verfolgt werden, wie religiöse Rituale mit oder trotz den Schwierigkeiten des Rollencharakters des Liturgen und in ihrer Wiederholbarkeit, authentisch ausgeführt werden und damit gelingen können.

### *Der Begriff der Authentizität*

Der Begriff ist – optimistisch ausgedrückt – problematisch. Folgt man dem Duden, bedeutet er soviel wie Echtheit und Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Verlässlichkeit, Sicherheit und Zuverlässigkeit. Im Bezug auf die Handlung einer Person, der Ausdruck seiner selbst, bedeutet authentisches Handeln ein Handeln, das ohne äußere Einflüsse aus der Person selbst kommt, und die Identität der Person widerspiegelt. Probleme sieht in diesen Zusammenhang z.B. der Konstruktivismus, der die Identität einer Person, wenn auch nicht als rein konstruiert, so doch nicht als rein essentialistisch ansieht. Er meint, dass äußere Einflüsse, soziale Umgebung, kulturelle Prägung, oder auch innere Einflüsse, neuro-biologische, genetische Faktoren, psychologische Bedingungen, die Identität einer Person zumindest mit-konstruieren, dass ihr keine Essenz innewohnt. Wenn alle mit-bestimmenden Faktoren weggelassen werden – insofern das überhaupt möglich ist – was bliebe dann als ‚Essenz‘? Worauf kann sich also die Authentizität einer Person beziehen, wenn sie sich auf das ‚Selbst‘ der Person beruft?

Eine andere Frage, die sich nicht so radikal im Spannungsfeld von Konstruktivismus und Essentialismus stellt ist folgende: Im alltäglichen Leben haben wir verschiedene Rollen, erfüllen verschiedene Positionen und Funktionen, Stereotypen und Klischees, tragen wir verschiedene Masken. Ist Authentizität das, was übrigbleibt von der Person, wenn wir diese wegnehmen würden? Wenn wir nicht mehr Lehrer, Schüler, Mutter, Tochter, Gläubiger, Arbeiter, Akademiker, Politiker, Vegetarier, sind? Aber was bleibt übrig, wenn alle Zuschreibungen und Bezeichnungen wegfallen? Was ist, wenn es nicht mehr eine Rolle ist? Vielleicht der von Zuschreibungen befreite Mensch in Victor Turners ‚Communitas‘, vielleicht Martin Bubers ‚Du‘.

Kommen wir aber zurück zu der Frage, wie es möglich ist, im Ritual authentisch zu sein; d.h. nicht wie man im Allgemeinen authentisch ist, sondern wie man – gerade mit der Rolle – als Schauspieler authentisch auftritt, überzeugend wirkt – und wie man in der Rolle des Liturgen religiöse Handlungen authentisch ausführt.

Authentizität liegt in diesem Fall beim Betrachter; Authentizität wird jemandem zugeschrieben. Von dieser Bewertung, oszillierend zwischen objektiven und subjektiven Kriterien, hängt das Gelingen bzw. Misslingen der schauspielerischen oder liturgischen Handlung ab. Während es im Theater, bei einem Schauspiel darum geht, authentisch zu wirken, geht es demjenigen, der ein religiöses Ritual vollzieht, besonders darum authentisch zu sein, d.h. sich authentisch zu fühlen, und dieses Gefühl zu vermitteln. Allerdings ist es dem Liturgen, der selbst auch gläubig ist, ähnlich dem Schauspieler, wichtig im Notfall hauptsächlich authentisch, d.h. glaubhaft und glaubwürdig zu wirken.

### *Denken und Handeln*

Der Schauspieler ist sich seiner Rolle – seiner Maske, seiner ‚Nicht-Authentizität‘ – bewusst. Das Bewusstsein scheint einer der springenden Punkte der Frage nach Authentizität zu sein (Blank 2001: 94). Als Schauspieler lernt man seine Rolle, seinen Text, seine Auftritte; man muss sich bewusst damit beschäftigen, sie über das Bewusstsein verinnerlichen. Es handelt sich um eine geistig-bewusste Angelegenheit. Auch auf der Bühne *weiß* der Schauspieler um die andere Ebene der Realität in der er sich befindet, der theatralischen Realität, eine Realität die anders funktioniert (Blank 2001: 94).

Wenn allerdings der Schauspieler an seine Rolle denkt, ist er sie nicht mehr. Wenn der Schauspieler den reflektierenden Schritt vollzieht und auf seine Rolle schaut, objektiv, von außen, innerlich gespalten, ist er von seiner Rolle getrennt, verkörpert er sie nicht mehr. Wie Paul Valéry sagt, und Hannah Arendt aufgreift: „Tantôt je pense et tantôt je suis.“ – „Bald denke ich, bald bin ich.“ Die Hauptcharakteristik des Denkens ist die, dass es jegliche Handlung unterbricht, wie auch jede Handlung den Denkprozess unterbrechen muss. Das Denken, das eine Sinnsuche ist, eine Frage nach dem Warum, eine bewusste Reflexion, vollzieht sich nicht gleichzeitig mit dem Handeln (Plüss 2007: 175).

Entweder Handeln oder Sein; ein Reflektieren über Handeln oder Sein ist nicht gleichzeitig möglich. Der reflektierende Schauspieler ist bzw. wirkt nicht authentisch, abgesehen davon, dass er in diesem Fall nicht gut schauspielert, denn ein aufmerksames Publikum bemerkt eine solche innere Distanz sofort und entlarvt sie als nicht authentisch. Das Schauspiel wirkt gespielt und misslingt. Es soll zwar Theater sein, nicht Realität; doch soll es wie Realität erscheinen, nicht wie Theater.

Wie kann ein Schauspieler das leisten? Wie kann er authentisch auftreten und handeln mit dem gleichzeitigen Bewusstsein eine Rolle zu spielen? Und wie kann jemand der festgelegte Liturgie ausführt, sie regelmäßig in authentische Realität überführen?

### *Weitere Schwierigkeiten: Narzissmus und Klischees*

Ein interessantes Problem der Authentizität auf der Bühne stellt der Narzissmus dar. Für Stanislawski verstößt Selbstdarstellung (statt der Darstellung der Rolle) gegen das künstlerische Ethos. Er formuliert: Die Kunst in sich lieben, nicht sich selbst in der Kunst. Auch der Liturg der in seiner Rolle triumphiert oder sich selbst herunterspielt verleugnet seine Rolle als liturgische Figur (Friedrich 2001: 74). Es ist praktischerweise schwierig sich selbst durchgehend in seiner Rolle zu vergessen, das ist auch nicht verlangt oder gar empfehlenswert. Der Schauspieler oder Liturg bringt seine Persönlichkeit mit in die Präsenz des schöpferischen Moments, aber er lässt sie hinter die Rolle zurücktreten, ähnlich einem Psychotherapeuten. Narzissmus allerdings ist ein Problem, dass sich zwar in Form von Theatralität und Mangel an Authentizität der Rolle äußert, allerdings nicht unbedingt mit schauspieltheoretischen Mitteln gelöst werden kann oder sollte.

Stanislawski verlangte unaufhörlich von sich selbst und von anderen, Wahrheit auf der Bühne zu erreichen, zu erzielen (Moore 1966: 6); und gegen Übertreibung, Klischees und Manierismus anzukämpfen (Moore 1966: 9). Eingetübte Gesten, Haltungen und Bewegungen können übertrieben wirken. Der Liturg, der aufdringlich versucht zu unterhalten und den Entertainer zu spielen, wird als künstlich wahrgenommen. Auch im Bezug auf den Ausdruck des Gefühls erscheint der Liturg, der forcierte, überbetonte Schablonen benutzt – gestelzter Gang, theatralische Gestik, pathetische Stimme – unnatürlich, bedrängt den Zuschauer vielmehr und entfremdet sich und ihn emotional (Friedrich 2001: 74). Klischees resultieren aus physischen Handlungen die nicht innerlich gerechtfertigt sind, die ausgeführt werden, ohne das Wissen darum, was sie hervorruft. Eine wahre psychophysische Handlung kann nach Stanislawski darum niemals ein Klischee sein (Moore 1966: 15). Wie ist es möglich dorthin zu gelangen?

### *Stanislawskis Methode*

Das Problem mit dem sich der russische Schauspieler und Direktor Stanislawski sein Leben lang beschäftigte, war die Frage nach dem Realismus auf der Bühne (Moore 1966: 20): Wie kann ein Schauspieler auf der Bühne eine Handlung authentisch, d.h. ‚spontan und natürlich‘ ausführen?

Schauspieler sind sich selten dieser authentischen Momente, der Momente unbewusster Kreativität bewusst, und selbst dann hätten sie Schwierigkeiten diese einzufangen und zu behalten; Momente der Inspiration sterben, wenn der Schauspieler versucht sie mechanisch zu wiederholen (Moore 1966: 15). Das bewusste Bemühen die Fantasie anzuregen, kann misslingen, wenn ihm keine Lebendigkeit innewohnt. Wie kann diese schöpferische Quelle der Inspiration, die sich dem Bewusstsein entzieht, regelmäßig zugänglich gemacht werden? Und wie kann die Bühnenhandlung authentisch, schöpferisch und lebendig werden trotz dem Bewusstsein seiner Theatralität, ein Bewusstsein, von dem man nicht erwarten kann, dass es nicht plötzlich eintritt? Es kann von keinem Schauspieler verlangt werden, selbstvergessen und unbewusst natürlich, jeden Abend durchgängig seinen Charakter vorzuführen. Auch der Liturg hat die Verantwortung, den Gottesdienst regelmäßig wahrhaftig und glaubwürdig zu leiten, auch wenn er sich innerlich nicht absolut dazu bereit fühlt.

#### *Kontrollierbarkeit*

Stanislawskis Methode soll dem Schauspieler ermöglichen Kontrolle über das Phänomen der Inspiration zu gewinnen (Moore 1966: 5).

Er hielt es für ein Vorurteil, dass die Arbeit eines Schauspielers etwas Mysteriöses sei, das nicht erlernt werden könne. Selbst zufällige Inspiration betrachtete Stanislawski als eine Form von Dilettantismus (Moore 1966: 21). Vielmehr verlangt Professionalismus harte und unaufhörliche Arbeit des Schauspielers nicht nur auf der Bühne, nämlich die Beobachtung von anderen und von sich selbst, ein aufmerksames Studium seiner Umwelt und seiner Innenwelt.

Als Inspiration wird die emotionale Teilhabe des Schauspielers am Bühnengeschehen verstanden, seine innere Haltung. Ist der Schauspieler inspiriert, so wird die Bühnenhandlung, automatisch authentisch ausgeführt. Denn innere Teilnahme und äußere Handlung ergeben eine schöpferische Kraft, die Lebendigkeit auf die Bühne bringt.

Allerdings: „Gefühle können nicht direkt hervorgerufen werden“ so Stanislawskis Erkenntnis (Moore 1966: 17). Er begann also die Möglichkeit zu untersuchen, indirekt Gefühle im Schauspieler hervorzurufen, bewusst die psychologischen Mechanismen zu beeinflussen, die für die Gefühlslage eines Menschen verantwortlich sind. Er suchte einen „bewussten Weg zum Unbewussten“ (Moore 1966: 13). Oder vielmehr einen kontrollierten Weg zum Unkontrollierten. Die Arbeit des Schauspielers, so sagte er, ist kein unterbewusster Vorgang (Moore 1966: 14).

#### *Methode der kleinsten physischen Handlungen*

Es ist die von ihm entwickelte Methode der Physischen Handlungen, die er als den Schlüssel zu den emotionalen Reaktionen eines Schauspielers verstand, als die Basis für seine Kreativität und als die Essenz seiner gesamten Lehre (Moore 1966: 13).

Stanislawski entdeckte (wie andere vor und nach ihm) die unbedingte Verbindung des Psychologischen und Physischen in jedem Menschen: Es gibt keine innere Erfahrung ohne äußeren physischen Ausdruck – Stimmungen, Wünsche, Gefühle, Absichten, Ambitionen äußern sich z.B. in Mimik und Gestik, kleinsten Bewegungen der Hand, des Kopfes, in Blickrichtung, in Gangart und Haltung, Tempo und Rhythmus, und in der Stimme (Moore 1966: 25).

Es ist die Ausführung dieser physischen Handlungen, die das Hauptproblem jedes Schauspielers werden sollte. Je mehr ein Schauspieler ein Gefühl erzwingt, umso weniger wird er darin Erfolg haben, es hervorzurufen. Im Bereich der physischen Handlungen allerdings, ist alles der Kontrolle des Schauspielers zugänglich; jede dieser Handlungen kann ausgeführt und mehrfach wiederholt werden, unabhängig von seiner Stimmung (Moore 1966: 27).

Der Liturg kann mit seinem muskelmotorischen Gedächtnis arbeiten, er kann die Form, die physische Verkörperung der Liturgie erlernen und nachzeichnen. Diese Körperlichkeit ermöglicht ihm Kontrolle und Sicherheit über die Launen der Inspiration im liturgischen Alltag (Friedrich 2001: 76).

Stanislawski kehrte demnach den Weg um, den ein Schauspieler gehen muss, um in den kreativen Zustand zu gelangen (Moore 1966: 14). Inspiration ist das Ergebnis bewusster, harter Arbeit; nicht die Kraft die die Arbeit anregt. „Darin besteht die Grundaufgabe der Psychotechnik: Den Schauspieler dem Befinden nahezubringen, aus dem heraus in einem Künstler der unbewußte schöpferische Prozeß der organischen Natur aufkeimen kann“, so Stanislawski (Stanislawski zitiert in Blank 2001: 94).

#### *Folgerichtigkeit*

Alle Aufmerksamkeit muss darauf gerichtet sein, physische Handlungen in logischer Konsequenz auszuführen. Nur wahrhaftig, folgerichtig und konkret ausgeführte physische Aktionen können wahre Gefühle nach sich ziehen – (Moore 1966: 27) im Schauspieler und Liturgen, und im Zuschauer und der Gemeinde. „Vergessen Sie nicht, daß schon die kleinste aufrichtige physische Handlung imstande ist, die Wahrheit zu erzeugen und so auf natürlichem Wege das Gefühl selbst wachzurufen“ (Stanislawski zitiert in Blank 2001: 103).



Jeder Teil der analysierten, zergliederten Handlung in kleinste Abschnitte, kleinste physische Handlungen, verlangt nach einer Berechtigung und Rechtfertigung. Die Linie der Handlung muss eine durchgehende Linie sein. Wenn ohne logischen Zusammenhang sprunghaft von Status zu Status gewechselt wird, ohne folgerichtige Bewegungsdynamik, geht die sich erschließende Bedeutung verloren und die Handlung verliert den Ausdruck (Friedrich 2001: 95). Teile der gottesdienstlichen Liturgie auszulassen, zieht beispielsweise Fragen nach der Berechtigung der anderen Teile mit sich: Das Kyrie Eleison ohne vorhergehendes Schuldbekenntnis z.B. scheint zusammenhanglos und unbegründet; es hat keine Folgerichtigkeit. Von den kleinen sinnvollen und plausiblen Zusammenhängen wird dann auf die großen Zusammenhänge geschlossen, im Theater und im Gottesdienst. Die Stimmigkeit der liturgischen Handlung, und z.B. auch der Umgang mit den Objekten im liturgischen Raum, entsteht durch das, was Stanislawski Rechtfertigung nennt, und was in der Theologie oft als Rechenschaft bezeichnet wird.

#### *Innen und außen – Bedingung und Inspiration zu Lebendigkeit*

Es liegt eine Gefahr darin, wenn sich ein Schauspieler ausschließlich mit der psychologischen Seite einer Situation beschäftigt, ohne Wissen um den notwendigen physischen Ausdruck. Es ist gefährlich, sich auf Kreativität und Inspiration zu bestimmtem Zeitpunkt auf der Bühne zu verlassen; darauf zu setzen, dass eine Handlung wahrhaftig und überzeugend ausgeführt werden wird, weil ein Gefühl zu gewünschtem Moment eingeschaltet werden könne. Nur wenn der Schauspieler in seinem Bemühen eine Handlung authentisch auszuführen, den gesamten psychophysischen Apparat beansprucht, wird er zu einem inneren kreativen Zustand gelangen, wird er inspiriert (Moore 1966: 28f.). Denn nicht nur die Emotion ist aus diesen kleinsten physischen Handlungen für den Zuschauer unbewusst ablesbar und demnach authentisch erfahrbare; sie inspiriert auch den Schauspieler selbst zu emotionaler Anteilnahme und schöpferischer Lebendigkeit auf der Bühne.

Durch die Wirkung der kleinsten physischen Handlungen auf die innere Befindlichkeit kann der Liturg schöpferische Momente erleben und Präsenz entwickeln, die sich wiederum auf seine Handlungen und auf die wahrnehmbare Wahrhaftigkeit auswirken (Friedrich 2001: 76f.).

Die Verknüpfung der beiden Zugangsweisen, der innerlichen und äußerlichen, der imaginären und der körperlich sichtbaren und deren gegenseitige Bedingung ermöglicht die holistische Inspiration die lebendig werden lässt.

Es „ergibt sich eine Wechselwirkung von Körper und Seele, von Handlung und Gefühl, wodurch das Äußere dem Inneren hilft und das Innere das Äußere hervorruft“ (Stanislawski zitiert in Blank 2001: 101).

Der folgende Ausspruch fasst die Beziehung von physischer Handlung und Glaubwürdigkeit zusammen: „Das leichteste und zugänglichste ist die physische Handlung, die kleine Wahrhaftigkeit, kurze Augenblicke des An-Sie-Glaubens“ (Stanislawski zitiert in Blank 2001: 96). Und auch: „Das Geheimnis meiner Methode ist klar. Es handelt sich nicht um die physischen Handlungen als solche, sondern vielmehr um die Wahrhaftigkeit und den Glauben an sie, die wir mit Hilfe dieser Handlungen in uns hervorrufen und in uns fühlen“ (Stanislawski zitiert in Blank 2001: 100).

#### *Wiederholbar und Einmalig*

Kommen wir zurück zur Frage der Einmaligkeit des wiederholbaren, erlernten Ablaufs, die Einmaligkeit, die zur Authentizität beiträgt.

Die erlernte Rolle muss auf der Bühne weiterentwickelt werden; Schauspieler und Liturg müssen im schöpferischen Prozess bleiben. Mit der eingeübten Sicherheit der Rolle entsteht die Offenheit und Fähigkeit, immer wieder neu, lebendig und kreativ zu reagieren, auf Objekte und Raum, in Begegnungen und Interaktionen mit Menschen (Friedrich 2001: 77). „Heute, hier, jetzt“ ist Stanislawskis Formel, die den Schauspieler für wahre, spontane Handlungen öffnet, und die jede Performance einmalig werden lässt (Moore 1966: 15). Dadurch, dass sich trotz vorgeschriebenen Ablaufs, die Umgebung und die Ereignisse um eine Person herum ändern, kann es nie zwei identische Handlungen geben (Moore 1966: 28). Guardini bezeichnet Liturgie als den Vorgang und die Möglichkeit Raum zu schaffen für die Seele, also einen festen und sicheren Rahmen zu kreieren, der Offenheit und Lebendigkeit zulässt für den schöpferischen und immer wieder einmaligen Ausdruck der Seele.

Die Kunst in Schauspiel und Liturgie besteht darin, den richtigen, d.h. wirksamen, glaubwürdigen Grad zu erreichen, zwischen der Freiheit, die Inspiration und Lebendigkeit zulässt und den Formalisierungen und Stilisierungen, die nicht nur Halt geben, sondern auch ein Zerfließen der Bedeutung verhindern. Wie Stanislawski verlangt, dass die Handlungen auf der Bühne dicht und konkret geschehen, so dass nichts ausgelassen wird, aber auch nichts Überflüssiges oder Vulgäres die Handlung überschwemmt, so sollte auch der Liturg – trotz Momenten bzw. gerade in Momenten der Inspiration – seine Handlungen verdichtet und präzise ausführen, um zu verhindern, dass die

Bedeutung und ihre Wirkung zerfließen. Ebenso wie die Handlung, sollen auch der Schauspieler oder Liturg selbst daran arbeiten, nicht zu locker, oder andererseits zu angespannt und verkrampft zu sein, und trotzdem konzentriert und voller Spannung. Gutes Körpergefühl ist Bedingung für lebendiges und gegenwärtiges Auftreten in der Liturgie (Friedrich 2001: 88).

#### *Schluss: Psychosomatische Liturgie*

Die Bedeutung der liturgischen Bewegungen und Gebärden bzw. der kleinsten physischen Handlungen der Liturgie werden oft liturgiegeschichtlich begründet, selbst ontologisch (Friedrich 2001: 95). Sie haben wie oben aufgezeigt allerdings auch psychologische, bzw. psychosomatische Bedeutung. Sie drücken die innere Haltung und Erfahrung nicht nur aus, sondern können diese auch beeinflussen, ja hervorrufen.

Stanislawski war von Pavlov und seinen zeitgenössischen Wissenschaftlern beeinflusst und hat sich ihr Wissen über die psychosomatische Beschaffenheit des Menschen zunutze gemacht. Neueste neurobiologische Erkenntnisse belegen, dass in unmittelbarer Gegenwart eines Gegenübers, z.B. eines Liturgen, der Mensch durch bloße Beobachtung, den offensichtlichen und subtilen physischen Ausdruck mitempfinden kann und selbst ähnliche physische Reaktionen zeigt. Durch die Ausführung physischer Handlungen (oder einer Reaktion) wird wiederum die innere Psyche beeinflusst: Wie Lächeln glücklich *macht*, nicht nur ein Ausdruck von Glückseligkeit *ist*, so auch im Gottesdienst: Singen ist nicht nur ein Ausdruck von Stimmung, sondern beeinflusst diese; auf die Knie zu gehen und den Blick zu senken *macht* demütig, ist nicht nur ein Ausdruck von Demut, und ein Blick in die Augen des Nachbarn beim Brot teilen und weiterreichen, ist nicht nur Ausdruck, sondern ruft auch Respekt und Dankbarkeit hervor, für den Nächsten, für das Brot, für Gott.

#### **Literatur:**

**Blank, Richard (2001):** Schauspielkunst in Theater und Film. Strasberg, Brecht, Stanislawski, Berlin, Alexander Verlag.

**Friedrich, Marcus A. (2001):** Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik, Stuttgart, Kohlhammer Verlag.

**Moore, Sonja (1966):** The Stanislawski System. The Professional Training of an Actor, New York, The Viking Press.

**Plüss, David (2007):** Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes, Zürich, Theologischer Verlag.



### Einleitung

Rituale prägen den menschlichen Alltag, soziale Beziehungen und haben eine besondere Bedeutung in den Bereichen von Kunst und Religion. Elemente wie Wiederholbarkeit, Planung, aber auch Spontaneität, charakterisieren Rituale (Berger 1999: 1211-1212). Diese Charakteristika sind auch bezeichnend für die Performance im künstlerischen Bereich, wenngleich noch andere Elemente hinzutreten. Während einige religiöse Rituale, wie beispielsweise das Beichtsakrament in der römisch-katholischen Kirche, als überkommene Rituale gelten, die sich seit Jahrzehnten in der Krise befinden (Johannes Paul II in: Zimmerling 2009: 141) und an denen kaum noch Menschen partizipieren, erfreute sich die Performance *the artist is present* von der serbischen Künstlerin Marina Abramovic aus dem Jahr 2010 einer immensen Beliebtheit. Dies lässt sich beispielsweise an den Besucherzahlen des Museum of Modern Art (MoMA) von ca. 750 000 über einen Zeitraum von drei Monaten zeigen (Sander: 2012).

Der vorliegende Artikel stellt einen Ausschnitt aus einer Arbeit dar, die sich theoretisch wie praktisch mit der Bedeutung und Funktion der Performance *the artist is present* und dem Beichtsakrament beschäftigte. Die ursprüngliche Arbeit fokussierte sich dabei auf die Theorien von Victor Turner mit seinem Konzept von Liminalität und Communitas, Niklas Luhmann und seiner funktionalen Systemtheorie und kontrastierte das Beichtsakrament in der römisch-katholischen Kirche mit der Performance *the artist is present*. Der vorliegende Artikel stellt die Ergebnisse zu der Performance *the artist is present* dar, wobei sich die Darstellung der Performance auf den Film „Marina Abramovic. *The artist is present*“ bezieht. Analysiert werden die Gemeinsamkeiten und Differenzen des religiösen Rituals und der Performance, die ritualhafte Elemente aufweist, in Bezug auf die Funktion, die sie für Menschen bzw. eine Gesellschaft erfüllen. Die Bedeutung von Performance als Aufführungspraxis, die notwendigerweise ein Publikum benötigt, einmalig ist und sich im Gegensatz zu dem christlichen Ritual nicht auf einen Gott und damit eine transzendente Wirklichkeit bezieht, wird als Hintergrundfolie der Arbeit fungieren.

### 1. Kunst und Ritual

#### 1.1 Marina Abramović – *the artist is present*

Marina Abramovićs Ausstellung *the artist is present* in dem Museum of Modern Art (MoMA) in New York aus dem Jahr 2010 besteht aus unterschiedlichen Arbeiten der Künstlerin, die Sie in ihrer Künstlerkarriere aufgeführt hat und nun entweder durch Videoinstallationen gezeigt oder die durch von ihr trainierten Performern nachgestellt werden.

Wichtig ist Abramović dabei, dass auf diese Weise ihre künstlerische Arbeit in ihrer eigenen (Künstler-)Biografie verortet wird und damit eine kontinuierliche Linie ihrer Arbeit aufgezeigt werden könne. *The artist is present* bildet dabei die einzige neue Arbeit in der Ausstellung. Die Art und Weise wie sich Abramović damit biografisch wie spirituell verortet, ist essentiell für das Kunstwerk: „Es gibt mehrere Marinas. Da gibt es die eine, die das Produkt von zwei Partisanen, zwei Nationalhelden ist, die keine Grenzen kennt, willensstark ist, jedes Ziel erreicht. Direkt daneben gibt es die andere Marina, ein kleines Mädchen, das nie genug Liebe bekam, sehr verletzlich und unglaublich enttäuscht und traurig. Dann gibt es noch die, die diese spirituelle Weisheit hat und über allem steht. Das ist meine liebste.“ (*Dieser und die folgenden Ausschnitte sind Mitschriften der dt. Untertitel. Aus: Akers, Mathew (Regie): Marina Abramovic. The Artist is Present. Berlin 2012, 5.30 - 6.14 min*)

Diese Beschreibung ihrer spirituellen Seite erinnert sehr an Turners Beschreibung eines Schwellenwesens, wobei er in Künstlern und Propheten per se solche Schwellen- oder Randfiguren sieht, die sich mit einer leidenschaftlichen Aufrichtigkeit versuchen von dem Innehaben eines Status zu befreien und faktisch oder in der Phantasie lebendige Beziehungen zu anderen Menschen aufnehmen (Turner 1989: 125).

Turner schreibt dabei von einer menschlichen Verbundenheit, die geschieht, wenn Menschen als Ganze zur Verfügung stehen. So wie Liminalität, der Schwellenzustand innerhalb eines Rituals, seiner Ansicht nach Mythen, Symbole, Rituale, philosophische Systeme sowie Kunstwerke hervorbringt, so lässt auch die Performance eigene Rituale entstehen. (Turner 1989: Ebd.).

Die Performance *the artist is present* lief so ab, dass sich Marina Abramović vom 14. März bis 31. Mai 2010, insgesamt also elf Wochen, auf einen Stuhl in der MoMa setzte und zwar bewegungslos wie stumm und jeder/jede, der/die wollte konnte sich ihr gegenüber auf einen leeren Stuhl setzen. In den ersten zwei Monaten befanden sich



dabei zwischen der Künstlerin und dem/ der Betrachter/ in noch ein Tisch, den Marina jedoch nach zwei Monaten entfernen ließ, den sie aber laut Selbstaussage anfangs noch als Struktur brauchte (1:18:53h): „Der Tisch musste da sein bis zu dem Moment, in dem ich ihn nicht mehr brauchte. Wenn der Tisch weg ist, wird alles viel direkter sein“ (1:18:57-1:19:10h).

Bezeichnend für *the artist is present* ist, dass die Künstlerin Marina Abramovic zum Zentrum der Performance wird. Sie übernimmt die Funktion einer Schamanin, deren Lebenswerk präsentiert wird und deren Performance *the artist is present* genau diese Gegenwart ausdrückt: Sie selbst stellt sich aus, macht sich zugänglich für die Öffentlichkeit und bleibt dennoch die Unerreichbare. Das Video über die Performance zeigt auf eindrucksvolle Art und Weise wie die unterschiedlichsten Menschen sich ihr gegenüber setzen, sie Blickkontakt aufnehmen und wie unterschiedlich die Reaktionen der Menschen sind, die Marina in die Augen blicken. Die Emotionen reichen von Lachen bis Weinen und dennoch entsteht eine bestimmte, einzigartige Atmosphäre zwischen den Zuschauern und der Künstlerin, in der der Kurator Klaus Biesenbach auch eine Regelmäßigkeit erkennt, die er folgendermaßen beschreibt:

„Das Schöne an der MoMa-Performance ist: Sie behandelt jeden mit derselben Aufmerksamkeit und demselben Respekt. Das ist ziemlich erschreckend. Einige sind davon schockiert, andere gehen davon aus, dass sie diese Aufmerksamkeit verdienen und endlich da sind, wo sie hingehören. Und manche verlieben sich in sie“ (1:07:47-1:08:12h).

In dem Moment, in dem der Betrachter Teil der Regelmäßigkeit der Performance wird, wird er selbst zum Kunstwerk und die Grenzen zwischen Kunst und Realität verschwimmen. Neben der beeindruckenden Haltung mit der Marina jedem Menschen begegnet, verwendet sie auch wiederholende Elemente, indem sie sich beispielsweise nach jeder Begegnung reinigt und kurz die Augen schließt (1:07:17-1:07:41h). Innerhalb der Performance wirkt die sich wiederholende Geste wie ein Ritual, wenn man dieses als den Vollzug einer Wiederholung, ja fast schon zeremoniell geregelten sowie sozial funktionalen und kommunikativen Handlung versteht (Van Laak 2007: 655-656). Das Ritual bleibt beschränkt auf die Zeit der Performance, entwickelt jedoch eine performative Kraft, die den Menschen klar signalisiert, wann sie wieder aufbrechen können. Dieses ritualisierte Verhalten dient jedoch nicht nur als Signal für das Publikum, sondern ist auch für Marina eine Haltung, die ihrer Performance eine Struktur verleiht.

## 1.2 Funktion der Performance

Wenngleich die zahlreichen Videos und Fotografien zu der Performance anderes vermuten lassen: Wichtig ist für Marina Abramovic nicht die Dokumentation, sondern vor allem die Lebendigkeit des Mediums und die Erinnerung derjenigen, die daran teilgenommen haben. Das individuelle Erleben wird also in den Vordergrund gestellt, das was die einzelnen Menschen mitnehmen und nicht die Struktur oder die Repräsentation der Performance selbst. Infolgedessen funktioniert die Performance auch nur so lange, wie Menschen an ihr teilnehmen, sie eventuell selbst hervorbringen oder der/die Performer/in existiert und seine Performance-Kunst ausübt.

Interessant an *the artist is present* ist jedoch nicht nur, welche Bedeutung oder Funktion die Performance für die Menschen hat, die an ihr partizipierten, sondern auch welche Bedeutung der Künstlerin selbst zugesprochen wird, denn sie ist diejenige, die durch ihre Präsenz das Kunstwerk ausmacht und dabei zum sogenannten Schwellenwesen wird. So präsentiert sich ihre Arbeit als eine meditative, in der sie auch Schmerzen auf sich nimmt und bis an ihre eigene Grenze geht (1:15:24h). Sie beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

„Die Grenzen zwischen dir und deiner Umgebung lösen sich auf. Und du hast dieses unglaubliche Gefühl von Leichtigkeit und Harmonie. Du fühlst dich irgendwie heilig. Ich kann es nicht erklären. Und wegen dieses Bewusstseinszustands fühlen die Leute, dass etwas anders ist“ (1:15:34-1:16:00h).

Turner würde an dieser Stelle wohl die drei Phasen des Rituals anführen, die Trennungsphase, die Liminalität und die Angliederungsphase. Hier scheint der Schwellenzustand von der Künstlerin selbst erfahren zu werden, indem sie von einer Auflösung von Grenzen spricht. Zugleich geschieht eine Art Angliederung oder eine neue Funktion mit der sie sich beschreibt: heilig. Die christlich geprägte Terminologie tritt hier klar hervor, während die Performance an sich in einem säkularen Rahmen stattfindet und kein Referenzpunkt zu einer übernatürlichen, göttlichen Macht geschaffen wird. Dennoch scheint ein transzendenter Moment in dem Ritual stattzufinden, der auch für die Menschen um Marina Abramovic erfahrbar wird und den sie selbst als einen spezifischen Bewusstseinszustand bezeichnet. Turner benennt spezifische Charakteristika, die auch die Performance prägen: Demut und Schweigen, aber auch eine Art Auslieferung vor der Gemeinschaft als Ganzes (Turner 1989: 102).

Marina Abramović liefert sich den Menschen aus, die ins Museum strömen. Radikal hat sie dies bereits in ihrer Performance *Rhythm 0* aus dem Jahr 1974 getan, indem sie sich selbst zum Objekt machte, mit dem die Besucher machen konnten, was sie wollten. Im Unterschied zu *Rhythm 0* ist sie in *the artist is present* offensichtlich eher daran interessiert, was Menschen mitbringen und was zwischen ihr und dem jeweiligen Gegenüber geschieht. Interessant ist, dass Turner von einer Gemeinschaft als Ganzes spricht und durch die reine Beobachtung unklar ist, ob die Teilhabe an der Performance schon Gemeinschaft konstituiert.

Marinas Beschreibung, warum sich Menschen zu ihr setzen, offenbart, dass es viel mit ureigenen Bedürfnissen von Menschen zu tun hat:

„Es gibt so viele Gründe, warum sich Menschen zu mir setzen. Manche sind wütend, manche neugierig, manche wollen es einfach ausprobieren. Manche von ihnen sind sehr offen, und man spürt diesen großen Schmerz. So viele Menschen leiden so sehr. Wenn sie vor mir sitzen, geht es nicht mehr um mich. Ich werde zum Spiegel ihres eigenen Ichs“ (1:08:20-1:09:20h).

Aus dieser Aussage kann man entnehmen, dass sie ihre Funktion darin sieht zum Spiegel der Menschen zu werden, die zu ihr oftmals mit einem Anliegen kommen, wie z.B. einem großen Schmerz. Die Gründe für den Schmerz sind nebensächlich, es geht nur darum wahrzunehmen und das, was die Menschen mitbringen, anzuerkennen. Klaus Biesenbach sieht darin eine größere Bedeutung, eine Transformation, die nicht beim Einzelnen stehen bleibt sondern eine gesellschaftliche Dimension hat (1:09:48-1:10:10h).

Die Bedeutung von Liminalität, der Schwellenzustand, der zu einer Transformation führt, steht dabei ebenso im Zentrum wie die Idee einer Communitas, einer Veränderung der Menschen, die an der Performance partizipieren. Marina Abramović betont dies, indem sie sagt, dass es ihr vor allem darum geht den Performer und das Publikum in denselben Bewusstseinszustand im Hier und Jetzt zu bringen (1:16:25-1:16:55h).

Aus dem Bedürfnis heraus einen immateriellen Ort der Künste und der Begegnung zu schaffen, plant die Künstlerin seit ihrer Ausstellung im MoMa ein Institut, das sie mit Marina Abramovic Institute (MAI) betitelt. Die Vision soll von der Öffentlichkeit finanziert werden. Auffällig ist hier der Charakter der Institutionalisierung, der Schaffung von etwas Bleibendem, was eigentlich dem Medium per se widerspricht, da Performance an sich flüchtig ist.

Ob diese Spontaneität, das Wesenshafte, nämlich die Reaktion auf sich verändernde Umstände, bewahrt bleiben kann, wird sich zeigen und führt uns jedoch zu der Frage wo die Überschneidungsflächen zwischen Bußsakrament und der Performance *the artist is present* liegen.

## 2. Vergleich

Obwohl *the artist is present* und das Beichtsakrament auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben, ja sogar unterschiedlichen Bereichen zugeordnet sind, nämlich der Kunst und der Religion, lassen sich dennoch spezifische Analogien herstellen, die zeigen, dass sich eine Gegenüberstellung lohnt. Dabei fällt rein oberflächlich betrachtet bereits auf, dass sich ritualhafte Elemente sowohl in der Beichte, als auch in der Performance finden lassen. Noch auffälliger ist jedoch, dass sich zwei Menschen begegnen und eine Art Beziehung oder Vertrauensverhältnis in dem Moment der Begegnung aufgebaut wird – im Falle des Rituals durch miteinander gesprochene Worte, die teils ritualisiert sind, bei Abramovic durch bloßen Augenkontakt. Sowohl die Performance als auch die Beichte erfüllen eine spezifische Funktion für Menschen. Worin sich die Funktionen ähneln und worin sie sich unterscheiden, wird hier gegenübergestellt und dabei wird mit bedacht, dass sich die Beichte in der Krise befindet, während sich die Performance äußerster Beliebtheit erfreut und gefragt ob in der Form, aber auch in dem Medium, eine Verbindung besteht.

Durch Rituale kann eine Normativität entwickelt werden, die einen Bezug zu Macht eröffnet aber auch eine identitätsstiftende Wirkung aufweist (Dücker 2008: 630). In Bezug auf das Beichtsakrament hat sich herausgestellt, dass theologisch gesehen die Versöhnung mit Gott im Vordergrund steht, dies jedoch nur durch den Mittler des Priesters gelingen kann. Dem Priester wird dabei normativ eine bestimmte Rolle und Funktion zugesprochen, in der er bestimmte Normen vertritt und eine gewisse Macht ausübt. Durch die wiederholte Ausübung der Beichte kann dabei eine identitätsstiftende Wirkung erzeugt werden, die jedoch in der Gegenwart an Bedeutung und damit auch an Identität konstituierendem Wert verloren hat. Dementgegen steht die Performance der Künstlerin Marina Abramovic, die sich zwar auch eine spirituelle Seite zuschreibt, ihre Funktion oder Bedeutung für die Menschen wird ihr jedoch besonders von den Menschen selbst zugesprochen – also einer undefinierten Öffentlichkeit oder auch einer Gemeinschaft (Communitas).

Darin unterscheidet sich bereits die Bedeutung des Priesters und der Künstlerin, während der eine von der hierarchisch organisierten Kirche ‚eingesetzt‘ wird, wird die

Künstlerin durch ihre Arbeit von der Öffentlichkeit ‚erwählt‘.

Gleichzeitig haben der Priester wie auch Abramovic eine hervorgehobene (grenzüberschreitende) Rolle, sodass sie mit Turners Worten als Schwellenwesen bezeichnet werden können. Der öffentliche Charakter, in dem sich die Künstlerin ‚beweisen‘ muss, ist verschieden von der Situation des Priesters im Beichtstuhl, der in dem Moment vor allem für sich selbst, seinem Glauben an Gott und dem Menschen, der zu ihm kommt, verantwortlich ist. Er repräsentiert damit in der Öffentlichkeit eine ganz andere Rolle als die Künstlerin, da der Unterhaltungscharakter in Form eines Publikums wegfällt und stattdessen eine Gemeinschaft von Gläubigen in den Vordergrund tritt.

Bei dem Beichtsakrament steht die Beziehung zwischen Gott und dem Menschen im Vordergrund. Die Grundannahme ist, dass der Mensch (trotz Taufe) in Sünde gerät, also Verfehlungen begeht und vor Gott eine Entlastung erfahren möchte. Die eigene Vergebung oder die Vergebung vor einer Gemeinschaft von Menschen steht dabei erstmal nicht im Vordergrund, auch wenn der Beichtende natürlich durch das Gespräch mit einem Menschen, nämlich dem Priester diese Vergebung erfahren soll. Marina Abramovic dagegen geht nicht normativ vor und fragt, was für Verfehlungen der Mensch mitbringt. Die Bedürfnisse der Menschen sind die intrinsische Motivation, die sie zu Marina bringen und nicht ein Anspruch von außen, der an die Gläubigen herangetragen wird. Das erscheint mir der entscheidende Moment: Das Beichtsakrament kann funktionieren, solange die Anliegen bzw. Bedürfnisse der Menschen im Fokus sind. Diese können auch in der Beziehung zu Gott zu finden sein, aber auch darüber hinaus ihre Beziehung zu sich selbst, den Mitmenschen, der Gemeinschaft oder die Umwelt betreffen.

Faszinierend ist, dass in dem Film *the artist is present* Analogien geschaffen werden zu dem Christentum und einer christlichen Terminologie. So sagt beispielsweise der Kurator Biesenbach in dem Moment, in dem Marina Abramovic die Performance verändert und den Tisch entfernen lässt: „Sie hatte Recht: Der Priester braucht kein Kreuz“ (1:19:42h). In dieser Aussage wird deutlich, dass es nicht auf die Gegenstände oder die entscheidende Symbolik ankommt, sondern auf die Handlung und den Vollzug dessen, was passiert. Erst die Nähe, erst der Kontakt zu dem Menschen macht die Beziehung (eventuell auch zu Gott) aus.

Die Frage nach der Wirkung weist ebenfalls Differenzen aber auch Gemeinsamkeiten auf. Während die Beichte vor allem die Entlastung des Gläubigen vor sich selbst, aber auch vor Gott im Blick hat und eventuell eine Lebensveränderung dadurch angestoßen werden kann, steht für





Marina Abramovic der Prozess im Vordergrund. Dennoch erhofft sie sich durch das Medium der Performance eine langfristige Wirkung, in der es nicht nur zu einer Lebensbewältigung kommt, sondern einer Art Lebensänderung oder Transformation. Eine Idee von Umkehr, Veränderung, die das gesamte Leben betrifft, kann also sowohl in der Beichte als auch in der Performance gefunden werden. Allerdings ist die Umkehr im christlichen Sinne mit einem christlichen Anspruch und damit auch mit einem gewissen normativ-ethischen Anspruch verbunden, während die Transformation bei Marina offen bleibt.

An dieser Stelle werden auch die unterschiedlichen Medien mit denen die Beichte bzw. die Performance arbeiten offensichtlich: Während das Bußsakrament auf eine sprachliche und körperliche Kommunikation setzt, wie es durch das Sprechen eines Gebets, dem Aussprechen der Sünden und der Lossagung dieser, aber auch dem Handauflegen und dem damit verbundenen Vergeben deutlich wird und auch der Tatsache, dass der Beichtende kniet, so läuft die Performance *the artist is present* bewusst nonverbal ab.

Zwei Menschen sitzen sich gleichberechtigt gegenüber und blicken sich an – anders als bei der Beichte, wo der Blickkontakt durch ein Gitter erschwert wird. Die symbolische Bedeutung ist eine ganz andere als bei der Performance: Der Beichtende erniedrigt sich selbst (vor Gott), indem er sich hinkniet. Der Aspekt von Ungleichheit und auch eine gewisse Demonstration von Macht wird hier offensichtlich. Gleichzeitig zeigt die Performance, dass es eine Gleichberechtigung geben kann und einer der beiden eine spezifische Funktion bzw. Sonderrolle einnimmt, wie Marina Abramovic es tut: Sie bleibt die Unerreichbare, ja fast schon Heilige zu der die Öffentlichkeit „pilgert“.

Doch nicht nur das Medium ist ein anderes, auch die Offenheit und die Bedeutung, die der Spontaneität zukommt, ist voneinander verschieden. Ob die Arbeit *the artist is present* ein Erfolg wird oder nicht, kann zu Beginn nicht eingeschätzt werden: „Es kann ein Fiasko werden. Es gibt ja keine Regeln. *The artist is present* ist ein unglaublich mutiges Stück. Weil es scheitern kann“ (56:59-56:58 min). In diesem Zusammenhang kann die Performance fast eher als eine Art Liturgie mit rituellen Elementen bezeichnet werden als die Beichte, da Struktur und Spontaneität sich viel stärker aufeinander beziehen.

### 3. Schlussbetrachtung

Rituale können das allgemeine und individuelle Wohlergehen steigern, das Gefühl einer Beheimatung schaffen, Verhaltensweisen an die Hand geben, die helfen schwierige Lebenssituationen zu meistern, Trost spenden, Ängste besänftigen, Sinnfragen plausibel erklären oder Gemeinschaft konstituieren. Mit der Gründung von dem Marina Abramovic Institute (MAI) bringt die Künstlerin eine andere Dimension mit hinein, nämlich die Bedeutung von Dauer und Zeit. Sie geht davon aus, dass die Menschen grundsätzlich ein solches intrinsisches, ja spirituelles Bedürfnis haben, sodass sie ein Institut gründen möchte, indem die Erfahrungen wiederholbar werden und verknüpft werden mit wissenschaftlichen Erkenntnissen. Inwieweit dies identitätskonstituierend sein kann, wird die Zeit zeigen ebenso ob eine Institutionalisierung nicht eine Gefahr birgt, der sich die römisch-katholische Kirche ausgesetzt sieht: Die Botschaft, die Grundidee kann hochaktuell sein und dem Bedürfnis der Menschen entsprechen, doch es ist wichtig diese auch in der je zeitgemäßen Art und Form zu vermitteln bzw. ein Angebot zu schaffen, das als ansprechend und nicht vereinnahmend oder manipulativ wahrgenommen wird. Offen bleibt daher, wie genau die Verbindung geschaffen werden kann zwischen Tradition und der Moderne – mit den Ritualen und der Spannung zwischen Form und Spontaneität.

### Literatur

- Berger, Rupert** (1999): Ritus, Ritual. In: Kasper, Walter (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg im Breisgau [u.a.], 3. Auflage.
- Dücker, Burckhard** (2008): Ritual. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart [u.a.], 4. Auflage.
- Turner, Victor** (1989): Das Ritual, Struktur und Anti-Struktur, Frankfurt/Main.
- Van Laak, Lothar** (2007): Ritual. In: Burdorf, Dieter et al (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, 3. Auflage.
- Zimmerling, Peter** (2009): Studienbuch Beichte, Göttingen.

### sonstige Quellen:

- Abramović, Marina**: Documenting performance. Aus: [http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina\\_document.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/marina_document.html) (aufgerufen am 02.05.2014).
- Akers, Matthew** (2012): Marina Abramovic, The Artist is Present, Berlin, 102 min.
- Sander, Daniel** (2012): Diese Frau kriegt alle rum. Aus: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html> (aufgerufen am 26.04.2014).
- <http://www.mai-hudson.org/about/> (aufgerufen am 03.05.2014).



